

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**LIRE LA CONNIVENCE ET L'IRONIE :
SAVOIRS DU NARRATEUR ET PERSONNALITÉ NARRATIVE
CHEZ JEAN ECHENOZ**

**MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI**

comme exigence partielle
du programme de
Maîtrise en études littéraires

par :

FRANCIS LANGEVIN

Septembre 2004

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

RÉSUMÉ

Cette étude des romans *Un an* (1997) et *Au piano* (2003) de Jean Echenoz donne à lire un parcours de lecture qui observe ses propres stratégies interprétatives de manière à proposer, même (et surtout) temporairement, un outil de lecture pour aborder l'ensemble de l'œuvre de Jean Echenoz. Les signaux délibérément ambigus du texte (narrateurs non fiables, dérèglements de l'intrigue, focalisation à géométrie variable, frasques rhétoriques, narratives et syntaxiques et posture énonciative ambiguë) agissent comme autant de stimuli à une lecture fine, attentive, peut-être un peu obsessive – et sans doute déceptive pour qui chercherait à produire une interprétation définitive, « stabilisée ». Le repérage et la compréhension des énoncés ironiques mobilise et condense les stratégies et les compétences cognitives du lecteur; le repérage passe par la reconnaissance (ou l'hypothèse) d'une *intention* ironique. Aussi le territoire de l'ironie est-il, à l'instar des romans de Jean Echenoz, un espace incertain, mouvant, glissant, où la lecture rencontre en miroir (en écho) ses compétences, ses stratégies, ses succès et ses échecs.

L'introduction du mémoire revisite les lectures critiques sédimentées autour de l'œuvre de Jean Echenoz et présente l'approche de l'ironie qui traversera toute l'étude. Le premier chapitre est consacré à l'intrigue déceptive d'*Un an*, qui donne l'occasion d'observer un certain nombre d'incohérences entre les registres narratifs; c'est ce premier échec apparent qui sert de déclencheur à une lecture plus attentive des procédés. Le chapitre II montre une lecture collectionneuse qui se serait affûtée aux achoppements énumérés au premier chapitre, et permet d'entrevoir une instance au-dessus du narrateur qui, ironique, alimente perversement les hypothèses d'un lecteur trop perspicace. Le chapitre III met en évidence la personnalité du narrateur d'*Au piano*, aperçue à l'occasion de nombreuses interventions de régie, de métalepses, de foyers d'évaluation incertains, etc. Le chapitre IV présente le repérage des listes, des cumuls qui ponctuent *Au piano* et qui dévoilent une instance narrative dotée d'une forte personnalité. La conclusion assemble les incongruités repérées, et la manière tout à la fois enthousiaste et méfiante de les repérer, pour proposer que la lecture des romans de Jean Echenoz autorise paradoxalement la connivence et s'y refuse.

Je tiens à remercier les organismes suivants pour leur soutien financier : le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (programme de bourses d'études supérieures) et le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (programme de bourses de maîtrise en recherche).

Quelques remerciements un peu plus personnels, maintenant. À tous ceux d'abord qui m'ont aidé en me disant « l'ironie, bien évidemment, c'est ... » en m'adressant leur *thousand dollar face* : que leur fidèle coopération soit ici rappelée. À tous ceux ensuite à qui j'écris, que leur connivence reçoive ma reconnaissance : celui qui raconte avec un accent pas possible les péripéties de Ethel & Doris; celle qui m'a empêché de devenir un phagocyte fini et m'a permis de comprendre ce que je disais; celui qui a pu dire « tout au début », qui sait voir dans ma recherche de la source des énoncés une quête de l'origine, qui m'a appris à faire flèche de tout bois; celles avec qui je dis « on en jette-tu des affaires! » ou encore « je devais avoir quelque chose à vivre là-dedans »; celle qui baptise le voisin « Hercule » et qui m'a appris les rudiments du sous-entendu; celui qui dit « *tant qu'à faire* » et qui m'a appris à (bien) travailler et à finir ce que je commençais.

Merci.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
La critique	
Lectures de l'œuvre	4
Lectures isolées : <i>Un an</i>	11
Ironie	14
Lire	18
Chapitre I : De la déception, de l'échec	21
Une intrigue décevante	23
Tension dramatique du personnage	25
Tension dramatique et lecture	29
Un narrateur non fiable	
De la focalisation	31
Limites de l'omniscience	32
Les dominos	39
Personnalité de narrateur	42
Vers la subjectivité métafictionnelle	45
Chapitre II : Le métafictionnel : autoréflexivité et discours sur le discours	46
De l'échec au miroir	48
Échecs interprétatifs	49
Le miroir, enfin	51
Chapitre III : Narration et métadiscours : quelqu'un est au piano	56
Un narrateur en défaut de discrétion	59
Une personne narrative : les traces de la subjectivité du narrateur	61
Régie, rythme, ordre	62
Opinions et savoirs : monde diégétique, personnages et situations	65
Opinions et savoirs : monde extra-diégétique, sapience et encyclopédie	68
Rapport d'adresse : régie et anticipation de lecture	73
Le discours immédiat ou la duplicité de la connivence	77
Chapitre IV : L'habitude du cumul	82
L'amusement	87
L'encyclopédie	89
Conclusion	94
Bibliographie	101

INTRODUCTION

*S'intéresser au roman d'aujourd'hui, c'est étudier
une écriture qui, loin de se placer au-delà du
suspçon, s'installe au contraire dans le suspçon et
parle depuis ce point étonnant où il est si
déséquilibrant de se tenir.*

(Viart, 1999 : 3)

À la recherche de ce qui suscite le doute dans le roman, force est de constater que notre position de lecteur ressemble beaucoup à celle du témoin d'un énoncé ironique : bien qu'on soit capable de « sentir » qu'il y a eu moquerie, évaluation, dévalorisation des idées ou des manières d'une personne (ironisé) par une autre (ironiste), il reste difficile de savoir très précisément qui en est la victime – ou quelle est l'intensité de la moquerie, quel sera son impact – si l'on ne jouit pas d'une connivence importante avec l'ironiste et aussi, ne l'oublions pas, l'ironisé.

Si le doute et la suspicion habitent bien les écritures contemporaines, nous serions tenté d'ajouter que la lecture littéraire contemporaine n'en est pas moins chargée. L'œuvre de Jean Echenoz ne fait pas exception. Ses romans, une dizaine depuis 1979, sont caractérisés par le recours à des genres dits « mineurs », reconnaissables aux situations et aux constructions stéréotypées auxquelles ils font appel. Pour Dominique Viart, l'écriture de Jean Echenoz actualiserait une sorte de « mémoire du récit », pour qui « raconter, c'est à la fois s'abandonner à la jouissance narrative *et* jouer avec les ingrédients désormais connus du récit » (Viart, 1998 :18). Cette mémoire du récit est aussi mise en évidence par les pratiques lectorales qui la supposent telle : la lecture littéraire est depuis belle lurette

organisée en institution et spécialisée. Que les « ingrédients du récit » soient connus de part et d'autre, en amont et en aval du texte, modifie conséquemment l'orientation des lectures qui seront faites de ces textes.

L'hypothèse d'une « mémoire du récit » peut relever autant des intentions autoriales que des intentions lectorales. La reconnaissance de cette intention (« s'abandonner à la jouissance narrative *et* jouer avec les ingrédients désormais connus du récit ») s'appuie sur le partage d'un savoir sur le roman qui irrigue le contexte interprétatif et qui décrit certains aspects de l'horizon d'attente contemporain. C'est aussi que les romans de Jean Echenoz sont pourvus d'une lisibilité immédiate; qu'ils ne postulent pas un hermétisme esthétisé. Un Goncourt, un Médicis, de nombreuses traductions et des rééditions en format poche témoignent apparemment de cette lisibilité. Les commentaires sur l'œuvre sont nombreux, et hésitent entre l'adhésion tout de go à un univers romanesque biscornu et la suspicion la plus accusée.

La méfiance entretenue à l'égard des moqueries que crypterait Echenoz, la croyance en ce cryptage, l'impression de passer à côté ou l'impression de faire rire de soi sont autant d'obstacles à la construction d'une interprétation à la fois cohérente et convaincante. Devant l'obstacle, il semble que le lecteur doive mettre en place un outil de lecture à usage unique, un outil éphémère servant à mener à bien une mission lectorale plus complexe qu'elle ne le semble de prime abord.

Nous voudrions donner à lire un parcours de lecture, le nôtre en l'occurrence, en rendant compte de l'utilisation des savoirs littéraires, ceux des Études littéraires en particulier, dans l'interprétation de deux romans de Jean Echenoz : *Un an* (1997) et *Au*

piano (2003)¹. En nous installant d'abord dans cet espace « où il est si déséquilibrant de se tenir », nous parcourrons la sédimentation critique autour de l'œuvre de l'écrivain. Cette critique qui s'affaire à démonter les pièges appréhendés de l'écriture échenozienne nous amènera à explorer les mécanismes de reconnaissance et de compréhension de l'ironie, à la fin de cette introduction, que nous garderons en mémoire au cours de cette lecture « accompagnée ». La déception et l'échec, ou la peur de l'échec, ont sans doute déclenché une telle lecture. Le chapitre I, autour d'*Un an*, comme une sculpture en métal repoussé, s'affaira à mettre en relief les stimuli qui nous conduisent à habiter un espace interprétatif dubitatif : l'échec du roman à fournir une intrigue et les échecs multiples de l'héroïne, l'échec du narrateur à transmettre son savoir sur l'histoire et l'échec du lecteur à repérer les signes (notamment les représentations) de chacun de ces échecs rendent évidente la nécessité d'une certaine mission lectorale. De surcroît *Un an* semble faire ses choux gras de la malveillance douce d'un narrateur qui n'est pourtant personne en particulier. Cette douce malveillance (envers le personnage et envers le lecteur) est à notre sens le premier signe d'une personnalité narrative à la source des échecs divers. Mais ce n'en est surtout pas le seul indice : le chapitre II entend projeter cette intuition sur l'organisation du discours métafictionnel qui, dans *Un an*, désigne l'organisation narrative par l'utilisation (jusqu'à l'usure?) des représentations autoréflexives. Puisque la personne narrative ne semble pas exclusivement pronominal, déictique ou autrement explicitée, le chapitre III sera l'occasion, avec *Au piano* cette fois, d'identifier d'autres conséquences (ou causes?) de

¹ Les citations tirées de chacun de ces romans seront annoncées entre parenthèses par les abréviations UA (*Un an*) et AP (*Au piano*), suivies de la page.

l'identification d'une personnalité narrative. Les savoirs du narrateur, mis en évidence par son défaut de discrétion (rapport d'adresse, régie explicite), diverses traces de sa subjectivité (opinions et savoirs extrafictionnels), nous amèneront à penser qu'il y a « quelqu'un » qui pourrait bien se situer quelque part entre le niveau textuel et le niveau extratextuel – dans et hors le texte. Ce quelqu'un a aussi laissé les traces de son passage dans la construction de son discours : le chapitre IV, autour de la liste et de ses avatars, fera l'inventaire des manifestations de cette habitude du cumul, toujours à la recherche d'indices d'une personnalité narrative, ou en tout cas d'une certaine cohérence narrative. Voyons d'abord comment d'autres ont pu lire Echenoz.

La critique :

Lectures de l'œuvre

Deux lectures importantes de l'œuvre d'Echenoz illustrent différemment comment s'exprime ce savoir sur le roman. La première est le chapitre qu'a consacré Bruno Blanckeman à cette oeuvre (jusqu'à *Un an*) et qui témoigne d'une minutie nourrie de doutes. Le jeu entre « réactivation romanesque et liquidation parodique » (Blanckeman, 2000 : 27²) du roman, à son sens, conduit à une sorte de procès du genre romanesque en deux actes : l'architecture imparable des montages s'oppose ou est mise en évidence par la désinvolture avec laquelle les protocoles littéraires sont détournés. Selon Blanckeman, la subversion des genres dits mineurs (romans d'espionnage, policiers, d'aventures, de science-fiction), manières de célébrer « un certain esprit de fiction retrouvé » (BL : 29),

² Les renvois à cette monographie de Bruno Blanckeman, par soucis d'économie, seront désormais annoncés entre parenthèses dans le corps du texte, précédés de la mention BL.

encourage une lecture « en progression » (Gervais, 1990 et 1993) qui, malgré les apparences, cache une écriture dont l'« avancée souterraine d'une quête, sociocritique, philosophique ou existentielle » est le véritable enjeu (BL : 33; nous soulignons³). Le critique en veut pour preuve le détachement avec lequel les intrigues sont menées, distance appréciable dans les dérèglements textuels (effet intertextuel, ironie, parodie des procédés narratifs et fantaisie verbale) qui « permettent à Echenoz de débusquer les stéréotypes littéraires et les automatismes de sens » (BL : 34). L'incongruité des intrigues, qui souvent ne sont que des leurres, leur vanité, leur multiplication inutile, la fébrilité factice à laquelle elles donnent lieu, leur enchâssement et leur circularité signent la marque d'un écrivain qui « mène à mal toute illusion centralisatrice » (BL : 38). Les textes imités, traces d'une intertextualité et d'un souci aigu de littérarité, serviraient ainsi à témoigner « de leur surconsommation dépréciative et de leur usure » (BL : 43) tout en les revivifiant. L'ironie, « autre manifestation de la stratégie de désinvolture » (BL : 43), s'incarnerait alors dans la parodie de la littérature textuelle, dans l'effet d'autocontemplation littéraire, dans la mise à distance délibérée entre l'organisation de la fiction (et ses conventions) et la matière langagière qui la supporte, et se résumerait essentiellement à un « parti-pris [*sic*] esthétique qui consiste à sélectionner dans le répertoire différentes situations pour en trafiquer la combinatoire » (BL : 50). En faisant dérailler les automatismes de la fiction, Echenoz se poserait en écrivain qui « active un autre mode de présence du sens, plus traversier, plus efficace aussi parce que moins galvaudé, et donne à lire la lutte qu'il mène contre son usure » (BL : 54). Cette « avancée souterraine » de l'écrivain vers l'organisation sociale et ses

³ Sauf avis contraire, lorsque des éléments d'une citation sont soulignés, c'est nous qui soulignons.

symptômes (ou facteurs?) langagiers, ce « débusquage » organisé en système de destruction qui « mène à mal » l'illusion romanesque, fait d'Echenoz un écrivain tout à la fois profondément fourbe (il « trafique » les systèmes) et manifestement impliqué (il « lutte ») dans une sorte de discours sur l'avenir du Monde, de l'Homme et de sa société, discours caché derrière une tonne de pirouettes et de fictions inutiles. Les effets repérés par Blanckeman sont justes : il y a bien chez Echenoz une sorte de grande malhonnêteté, qui abuse d'un savoir littéraire pour miner délibérément toute lecture facile, au premier degré⁴. Le choix des mots a son importance : le champ lexical du critique, on l'a vu, est celui d'un enquêteur aux aguets qui se méfie du sens *caché* ou convenu des utilisations diverses du langage tel un exégète biblique à la recherche d'une révélation dont la mise au jour, laborieuse et faite de savantes argumentations, était calculée et prévue par l'écrivain dissimulateur.

Pareille lecture, patiente, thésaurisante, à l'affût, méfiante en quelque sorte, témoigne d'un but de lecture précis, d'une *intentio lectoris* qui projette son ombre sur une possible *intentio auctoris* d'occulter un message en procédant à un codage (voir Eco, [1990] 1992). Or cette lecture nécessite des compétences qui ne sont pas le lot de toutes et tous. La référentialité géographique dont fait état Blanckeman, banlieue, rues et ruelles du Centre, boulevards périphériques, stations de métro, etc. n'ont certes pas le même impact à Paris qu'à Labrador City. « La géographie urbaine représente un modèle d'imprégnation culturelle privilégiée » (BL : 57), écrit le critique, et Echenoz, par ses ellipses de description,

⁴ Nous sommes moins certain cependant que cette dualité difficilement réconciliable vise à formuler indirectement une mise en garde contre l'usure des codes langagiers.

par une référentialité souvent uniquement nominale (autant les objets du commerce que la cartographie urbaine), travaillerait à une forme « d'archéologie futuriste » (BL : 60). De la même manière, l'écrivain se poserait en ethnologue et linguiste : état de parole schématique, communication humaine appauvrie, inachèvement syntaxique, effacement de la parole, usure et crispation verbales mises en situation (BL : 61-63) mettraient en évidence la « disparition [...] des liens d'être élémentaires » (BL : 63). Pour Blanckeman, Echenoz « le simulateur »⁵ n'est pas une victime de ce qu'il dénonce : il en est conscient au plus haut point. L'organisation mécanique, qui passe pour une forme d'impassibilité pour certains, permet de penser qu'il n'y a pas de hasards dans les achoppements de la fiction, du langage ou du rendement esthétique.

Pour Olivier Bessard-Banquy, les mêmes frasques romanesques ne mènent pas à la même interprétation. Chez ce dernier disparaissent les étiquettes de « minimalisme⁶ » (qu'il choisit de réserver aux œuvres « revendiquant à l'évidence une indigence absolue » [Bessard-Banquy, 17]⁷), d'« impassibilité » et de « postmodernité » (concept qu'il relègue à

⁵ Le titre du chapitre qui est consacré à l'écrivain natif d'Orange s'intitule « Jean Echenoz : portait de l'écrivain en simulateur ».

⁶ Cette description du minimalisme n'est pas tout à fait celle de Warren Motte (1999). Ce terme, le minimalisme, mériterait une enquête plus poussée; Motte choisit bien les textes qu'il étudie en fonction d'une thématique du minimalisme :

[...] the emphasis on the banality, sterility, and insipidity of the quotidian. Each text is a delicate, but brutally incisive slice of life – lives whose principal terms are solitude, absence, ennui, alienation, and emptiness. The characters, like the spaces they inhabit, are anonymous.⁹ (Motte, 1999: 27)

Or, dans une étude consacrée à *Un an*, il choisit le minimalisme pour décrire le style incisif de Jean Echenoz : « a minimalist style in which traditional narrative flourish and embellishment are eschewed in favor of what Echenoz feels to be a more essentialist approach » (Motte, 2000, 296). Pour conserver une quelconque utilité descriptive, représentations du minimalisme et minimalisme des représentations gagneraient à ne pas être confondus.

⁷ Toujours par souci d'économie, les renvois à cet ouvrage d'Olivier Bessard-Banquy seront désormais annoncés entre parenthèses dans le corps du texte par la mention BA suivie du numéro de la page.

un rôle articulatoire qu'il serait selon lui paresseux de réitérer...). Il fait néanmoins d'Echenoz le créateur de personnages qui sont l'icône de « l'individu contemporain [...] épuisé d'avoir voulu fonder la modernité qui se craquelle sous ses pieds » (BA : 19); un Echenoz qui présente les marques de la joie narrative et d'une stylistique enlevée toutes deux retrouvées et qui ponctuent l'accès de l'individu à une nouvelle liberté faite de légèreté. Or cette légèreté, aussi grave que le péché de postmodernité, cache un trouble profond de l'être « de la vie d'aujourd'hui ». Moins intéressé par la forme que prennent les entorses aux conventions romanesques, Bessard-Banquy choisit de relever les motifs représentés d'une détresse d'être qui n'a rien de joyeux : c'est alors une sorte de symbolique qui est recherchée. « [Faire] sentir au travers de la page imprimée la douloureuse cruauté de la destinée » (BA, 46); « naviguer vers les rives délicates de la mise en question de l'aventure romanesque et de la condition humaine » (BA : 47); « rendre compte le plus fidèlement possible des unions du rire et de l'inquiétude, de cette instabilité profonde de l'aventure humaine, toujours perfectible, jamais achevée » (BA : 49); « montrer à quel point l'essentiel est inséparable de l'incongru; plus la matière du roman apparaît dérisoire chez [Echenoz, Toussaint et Chevillard] et plus elle gagne en gravité » (BA : 78); « englober dans sa phrase l'ensemble des viscères et dévoiler finalement la nature profonde du vivant dont les déchets semblent comme former un tout incommensurable » (BA : 89); représenter combien, « lorsque l'on entre dans une civilisation des loisirs, le jeu se trouve forcément au fondement de toute chose, la vie ne peut plus être qu'un grand jeu dont les accrocs viennent parfois durement faire sentir le prix » (BA : 96); « renoncer à décrire l'amour, [...]

suggérer combien l'enchantement de l'union des corps est au-delà des mots et [...] renvoyer au bonheur du bain amniotique en évoquant la douceur du sentiment océanique⁸ » (BA : 115); « traduire par la mécanique des mots le jeu incertain de l'exploration du monde, ironique et grave » (BA :118); « épingle le héros contemporain par son discours, [...] souligner l'absurdité de l'emploi inflationniste des mots dont le sens est émietté » (BA : 128) : beaucoup de manières pour dire que derrière le comique et le ludique se cache le drame.

Bien que, pour Bessard-Banquy, l'œuvre de Jean Echenoz vise à « indiquer la nouvelle importance de l'attitude ludique dans la gamme des comportements contemporains » (BA : 104), il semble que ce soit au péril de la « société civile »; que cette attitude vis-à-vis des objets du monde, des objets esthétiques qui peuplent le monde, soit un symptôme d'un grand mal contemporain. Pourquoi, s'il y a jeu, n'y a-t-il donc pas de plaisir? Pourquoi tout plaisir est-il répréhensible ou tout à fait suspect?

On le voit bien, la suspicion mène à tout : de la célébration de l'inquiétude à l'inquiétude tout court. Même si les interprétations de Bessard-Banquy peuvent paraître généralisantes, elles posent néanmoins la même question au texte ironique que celle qu'on adresse à l'ironie tout court : pourquoi passer par un tel détour du sens, au risque de l'échec de la communication? Dans cet esprit, l'ambiguïté, l'« indécidabilité » se paie le luxe de

⁸ Une note accompagne cette affirmation, que je reproduis ici :

Echenoz est volontiers présenté, dans les deux ou trois lignes qui lui sont consacrées ici et là en guise de biographie, comme un très bon nageur. Ce point n'est pas sans intérêt. Nager, dans ses œuvres, c'est toujours voguer vers le mirage du retour de l'être (note 2, p. 131).

Plus loin, à propos de Toussaint cette fois : « Cette insistance sur l'ivresse du sentiment océanique, comme chez Echenoz, indique bien que le retour à la béatitude de l'être originel est au coeur de la dynamique de ces textes inquiets » (note 17, p. 132).

l'impossible verdict de compréhension, et place le lecteur véritablement en danger. Sans doute involontairement, Bessard-Banquy témoigne d'une manière de lire dont les articulations sont affaiblies, quand on repense à ce qu'en disait Blanckeman, par la désinvolture avec laquelle Echenoz traite les symboles et par le peu de sérieux des drames représentés. Cette désinvolture invite pourtant le lecteur à partager son inutilité sur un territoire qui se veut exclusif, et la gravité de l'interprétation de Bessard-Banquy en est peut-être un symptôme : la lecture « ordinaire », sans être empêchée complètement, ne sort pas *à tout coup* victorieuse du jeu.

En revanche, une lecture orientée vers la recherche de l'inscription de cette désinvolture dans l'histoire littéraire, comme celle de Blanckeman, signale aussi les frontières de la lecture : lecture savante, encyclopédique, elle expulse tout autant qu'elle invite. Dans chacun des cas, le résultat est cependant le même : une lecture « écriture » commentative, argumentative, « pour initiés ». Chacun à sa manière (l'un surtout par la poétique et l'autre surtout par la thématique) fait valoir la singularité de ses stratégies de compréhension, au risque – assumé – encore une fois d'une infinitude toujours relancée par l'incertain.

Lectures isolées : *Un an*

La même habitude dubitative n'est pas présente à tous les paliers de l'institution littéraire. Les romans d'Echenoz, autrement dit, ne sont pas condamnés au dysfonctionnement puisqu'une relative lisibilité les destine tout de même à un public élargi. Cette lisibilité se paie cependant au prix fort : celui d'une indétermination du sens à prêter à ces romans. Même s'ils ressemblent à n'importe quelle histoire, même s'ils autorisent, en raison notamment de leurs traits génériques stéréotypés, une lecture qui sans être aisée n'est pas un casse-tête littéraire, il demeure possible – et séduisant – de mettre en doute cette apparente facilité. Le *World Literature Today* parlait en ces mots d'*Un an*, après l'avoir classé dans les catégories *novels* et *mysteries* :

Un an, in spite of its relative brevity, is a powerful mystery shocker A la Hitchcock, a Psycho-like story of horrors perpetrated against a naive Victoire, whose entire life is destroyed within a single year (hence the book's title). But who really is the perpetrator? The suspense, masterfully established, does not go away [...] (Mernier, 1997)⁹.

Ailleurs, ce n'est pas tant l'intrigue « à la Hitchcock » qui retient l'attention, mais le nouveau rôle social que remplit Victoire qui est sans domicile fixe. *Un an* est alors inclus dans une catégorie de romans qui représentent fidèlement la réalité, la réalité d'une jeune SDF ici. Victoire cependant étonne : « Ce personnage marginal nous paraît exceptionnel dans la mesure où il ne se trouve pas du tout investi de message visant à sensibiliser le lecteur à

⁹ Nous traduisons :

Un an, malgré sa relative brièveté, est une puissante dose de mystère à la Hitchcock, une histoire d'horreur comme *Psycho* perpétrée contre la toute naïve Victoire, dont la vie entière est détruite au cours d'une seule année (d'où le titre du roman). Mais qui en est réellement responsable? Le suspense, construit de main de maître, ne s'efface pas [...].

l'exclusion sociale frappant les sans abri » (Horvath : 255). Par contre, son abstinence durant sa vie à la rue semble correspondre aux représentations habituelles : « Tous les auteurs semblent convenir du schéma suivant : vie précédant la chute égale activité sexuelle, vie à la rue égale abstinence. L'héroïne de Jean Echenoz, Victoire, échappe à la prostitution grâce à ce schéma » (Horvath : 257).

De cette figure de la SDF et des lieux anonymes pourront aussi émerger des lectures moins collées sur le réel. Bruno Blanckeman intitulait d'ailleurs « Sans domicile de fiction : Echenoz SDF » (1997) son compte rendu analytique d'*Un an*. Sans s'attarder à la justesse du portrait de la vie marginale, le critique en fait la figure emblématique de l'organisation du récit. « Errance programmatique » (Blanckeman, 1997 : 905), le trajet de Victoire sert alors à rendre compte de la marginalité du romanesque avoué dans le paysage contemporain. Mais du littéraire au social il n'y a qu'un pas qu'on franchit en montrant que l'accumulation descriptive à « effet-vérité » permet, en contraste avec l'« effet-critique », de souligner la précarité des états sociaux qui fait que la marginalité est toute relative et réversible : l'inclus peut paraître exclus aux yeux du marginal. Entre le paysage semi urbain, artificiel, maintenu en ordre ou laissé pour compte, et la personnalité du SDF se dessine, pour le critique, une ressemblance archéologique faite de « bribes de personnalités antérieures, [de] fulgurances de vies au passé » (Blanckeman, 1997 : 915). Ainsi, le recyclage des genres, en filigrane du romanesque echenozien, apparaît comme une lecture de l'histoire du roman qui s'affaire à en montrer les vestiges par l'emprunt de la marge.

Les lieux anonymes et sans grand intérêt romanesque que parcourt Victoire sont rapprochés, chez Aline Bergé (2000), à la détresse de l'héroïne. Ainsi, l'espace du voyageur

dont parle Marc Augé (1992), lieux de transit et habitacles mobiles, se conjuguent au désir de la protagoniste d'occulter son identité. Pour Bergé, la morbidité de ces lieux stériles, lieux sans mémoire et dépourvus de singularité, fait figure de métaphore de l'inconscient de Victoire : désir de disparaître, amnésie et déchéance. Projeté sur une esthétique contemporaine de dissolution et de perte de la subjectivité, le trajet d'effacement de Victoire souligne le potentiel poétique et narratif des lieux évidés, même si leur multiplication en fait aussi, au moins depuis 1992, des lieux communs.

L'abondance des signes et leur charge métaphorique semble évidente pour plusieurs. Malgré quelques emportements du « petit rétroviseur de Stendhal »¹⁰ qui voudrait que les romans d'Echenoz soient des représentations fidèles du monde contemporain, l'essentiel des systèmes interprétatifs retenus par les « lecteurs professionnels » d'Echenoz consiste en un défrichage, un classement méthodique des thèmes d'une part, et de la forme d'autre part, qui entretiennent entre eux un lien privilégié d'écho. En suivant cette idée, on en vient à constater la prévalence de l'autoreprésentation comme manière d'organiser la compréhension; comme si la mise en abyme – de toutes les natures – allait de soi. La figure reçoit tous les égards : tel lieu anonyme fait résonner l'anonymat du personnage; telle tournure syntaxique vieillotte fait songer à tel meuble ancien; bref, on ne sait plus bien si ce sont les indices et leur multiplication qui alimentent la recherche d'autres indices, ou si le mécanisme est inversé. Chose certaine, cette manière de lire, par la minutie qu'elle impose, a quelque chose d'un peu maniaque. Cette recherche du sens caché derrière une

¹⁰ Nous déformons l'expression amusante de Bruno Blanckeman : « Le petit miroir de Stendhal se fait rétroviseur » écrit-il. (Blanckeman, 2000 : p. 59)

construction esthétique, derrière une fiction fonctionnelle, plane toujours sur lecture de l'écriture d'Echenoz.

Ironie

Toutes ces opérations déviées donnent à penser à celles que suscite l'ironie. La figure elle-même est fugace : bien qu'on soit capable de l'identifier, il est le plus souvent impossible d'en fixer les invariants ou de déterminer précisément ce qui fait qu'il s'agit ou non d'ironie. Fontanier et Morier en font une forme d'antiphrase caractérisée surtout par son intention. Pour le premier, elle « consiste à dire par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (Fontanier, 1977 : 145); tandis que pour le second, il s'agit d'une « figure rhétorique par laquelle on exprime le contraire de ce que l'on veut faire entendre » (Morier, 1961 : 217)¹¹. Aucun trait stylistique ou linguistique particulier ne signale l'ironie, pas plus qu'il n'y a d'énoncé ironique en soi. À la différence de l'ironie situationnelle (l'arroseur arrosé ou le pompier immolé), l'ironie comme figure est redevable du contexte de son énonciation : elle est complètement contextuelle. Salvatore Attardo écrit :

La reconstruction du sens intentionnel de l'ironie est entièrement inférentielle et abductive; elle est totalement indirecte puisqu'elle ne contient en elle-même aucun indice quant à son but. C'est la présomption de pertinence qui seule, en dépit du caractère incongru de l'énoncé dans un contexte, permet d'identifier l'intention d'ironie. (Attardo : 823, nous traduisons)

¹¹ Nous savons que ces définitions servent le plus souvent de repoussoirs, notamment en pragmatique. Il semble cependant que la négation demeure fondamentale dans le mécanisme de production et de réception de l'ironie, bien qu'elle n'en soit pas le seul symptôme. Rachel Giora propose une remise à l'ordre du caractère négateur de l'ironie. Pour elle, les énoncés ironiques nient indirectement le contenu propositionnel exprimé. Elle écrit : « *irony understanding involves processing both the negated and implicated messages so that difference between them may be computed* » (Giora, 1995 : 239, cité dans Curcó, 2000: 259).

Inspirée de la théorie de la pertinence de Sperber et Wilson, la proposition d'Attardo a l'avantage de mettre en évidence le procès de compréhension auquel donne lieu l'ironie. Selon ces derniers, la production et l'interprétation de l'ironie ne constituent pas des compétences « dédiées » dans l'espace cognitif : ce sont en fait les compétences normales qui sont mises à contribution dans le repérage et l'interprétation d'énoncés ironiques comme dans leur production. Un interprète prend acte que l'énoncé ironique est la mention d'une autre énonciation (elle est l'écho d'une autre énonciation); il a recours pour ce faire à la notion de pertinence que Sperber et Wilson ont développé dans *La Pertinence. Communication et cognition* ([1986] 1989), et qui suppose, en bref, que la cognition et la communication s'organisent autour de la notion de pertinence selon une sorte de loi du moindre effort. Pour comprendre un énoncé, un interprète formulera des hypothèses qu'il cherchera à conforter à l'aide d'ensembles d'hypothèses fournis par le contexte d'énonciation. Il accordera à une de ces hypothèses une pertinence plus grande selon qu'elle nécessite le moins d'effort possible pour un maximum de « succès » de l'énonciation. La spécificité de l'ironie est que – quand elle est reconnue ou suspectée – elle prend l'aspect d'un élément indésirable, d'une incongruité.

Dans le fil d'une conversation ou d'un texte, le caractère inapproprié d'un élément dans le contexte amènera le « décodeur d'ironie » à rechercher un autre contexte dans lequel cet élément « intrus » obtiendrait une pertinence satisfaisante. Mentionnée, ou en écho à une autre situation énonciative, l'incongruité permettra de mesurer l'écart entre chacun des actes de paroles. Même en n'ayant aucune pertinence apparente dans son contexte d'apparition, comme l'écrit Attardo, l'énoncé inapproprié n'est pas rejeté : il est

traité grâce à la présomption de pertinence qui suscite un désir de rendre à cet énoncé sa fonctionnalité et de le ramener du côté de l'à-propos. De surcroît, cette présomption empêche que la communication n'avorte – ou plutôt : elle convainc l'interprète de fournir des efforts supplémentaires pour aménager une hypothèse qui rendrait cette irrégularité plus pertinente. La parenté de cette présomption de pertinence avec les intentions lectorales nous apparaît frappante.

La lecture littéraire consiste pour une large part à construire une lecture convaincante pour soi et pour les autres. C'est aussi et surtout une forme de réécriture qui valorise et l'effort et l'effet, et qui n'en a jamais vraiment terminé avec la recherche des intentions, celles de l'auteur, du texte ou du lecteur. D'autre part, elle n'est que la spécialisation d'une activité normale de compréhension du monde; elle n'est que l'encadrement dans une mission¹² ou un objectif de la lecture *normale*. Il faut aussi rappeler qu'elle constitue une forme de savoir qui nous permet d'élever notre lecture au rang de science (humaine), section Beaux-Arts.

Danielle Forget, dans une étude où elle met en évidence le recours stratégique à l'ironie pour dénoncer ou railler des systèmes politiques, rappelle que l'ironie « suppose un programme de lecture (et donc d'interprétation) particulier des textes, notamment des textes littéraires, qui double le sens d'une perspective critique, "métadiscursive" »

¹² Nous devons tout de suite préciser ce que nous entendons par « mission lectorale ». Il ne s'agit surtout pas d'un enrégimentement de la lecture dans quelque carcan préfabriqué ou autre profession de foi. Lorsque nous utilisons cette expression, c'est surtout pour désigner un moment instantané de l'activité de lecture, de compréhension et d'interprétation; c'est sans doute aussi pour désigner la part de l'intention dans ce commerce; c'est enfin le fondement de l'entreprise de lecture dont nous proposons ici l'hypothèse.

(Forget : 41). Elle observe comment le lecteur formule des hypothèses sur les parcours cognitifs activés par le texte, un espace de compréhension « qui se consolide au fur et à mesure que la cohérence s'établit » (Forget : 44). La mission lectorale est conséquemment modifiée par le repérage d'une aspérité qui oblige le lecteur « à reconstituer un autre parcours cognitif susceptible de rétablir la cohérence compromise » (*ibidem.*). Dans *Le Carquois de velours* (1998), Lucie Joubert interroge les écritures féminines qui pratiquent l'ironie, signale que cette stratégie de détournement est « l'expression de l'assurance d'une certaine supériorité chez une catégorie de personnes traditionnellement maintenues à l'écart du pouvoir » (Joubert : 19). Cette « expression de l'assurance » loge à la même enseigne inclusion et exclusion, exactement comme le pronom « nous », qui peut aussi bien vouloir dire « vous et moi » que « moi et eux ». Pour reprendre Attardo, afin que le sens intentionnel de l'ironie soit reconnu, il faut que les conditions suivantes soient réunies :

1. l'énoncé *é* est inapproprié dans le contexte de son apparition,
2. *é* est (en même temps) pertinent,
3. *é* est interprété comme un énoncé prononcé intentionnellement, et donc volontairement inapproprié dans son contexte et
4. l'auteur de *é* espère qu'une partie au moins de son auditoire reconnaisse les points 1 à 3,
5. à moins que le témoin T n'interprète *é* comme étant une ironie non-intentionnelle, en quel cas 3 et 4 ne s'appliquent pas (Attardo, 817) ¹³.

¹³ Nous traduisons.

1. [utterance] u is contextually inappropriate,
2. u is (at the same time) relevant,
3. u is construed as having been uttered intentionally and with awareness of the contextual inappropriateness by S [speaker], and
4. S intends that (part of) his/her audience recognize points 1-3,
5. unless H [hearer] construes u as being unintentional irony, in which case 3-4 do not apply.

Lire

Un an (1997) et *Au piano* (2003) nous serviront de point d'ancrage dans l'œuvre d'Echenoz. Si ces romans marquent, avec *Les Grandes blondes* (1995) et *Je m'en vais* (1999), un pas de plus vers la lisibilité, entre autres parce que les intrigues ne s'y multiplient et ne s'y entremêlent pas avec la même perversité que dans *Cherokee* (1983) et *Le Méridien de Greenwich* (1979), par exemple, ils pactisent tout autant avec l'adhésion problématique aux conventions romanesques. Des achoppements divers, qui concernent notamment l'utilisation désinvolte des intrigues et le recours à des fioritures rhétoriques ou syntaxiques capricieuses, entament la lisibilité. Ces incongruités prennent le visage, dans *Un an*, d'une intrigue qui ne se résout pas, d'une focalisation trompeuse et d'une autoreprésentation implicite de ces deux problèmes. *Au piano*, en plus d'aménager explicitement un discours autoréflexif, provoque une indécidabilité narrative en proposant une narration tout à la fois personnelle et impersonnelle. Il nous apparaît que ces incongruités signalent une attitude interprétative à adopter pour que se réalise le « bonheur » de leur lecture. Pour être plus juste, nous ajouterions que ce sont des invitations à une lecture au second degré qui, tout en construisant une connivence avec un lecteur consentant, s'assurent de maintenir le doute en activité, de sorte que l'inclusion désigne toujours le risque de l'exclusion.

En gardant en mémoire le souci méthodologique de Janet M. Paterson qui, dans son étude de l'autoréflexivité dans le roman québécois, s'attache d'abord à identifier les structures fortes de réflexivité pour « repérer ensuite les signes particuliers qui condensent le sens ou la forme de cette pratique » (Paterson, 31), on observera comment le lecteur est amené, au fur et à mesure de sa lecture ou relecture, à modifier ses objectifs interprétatifs.

Nous proposons que les irrégularités qui jonchent les romans *Un an* et *Au piano* sont des condensations du protocole de décryptage de l'ironie et que si en apparence ils détruisent la pertinence en la trouant d'incongruités, ces incongruités servent au contraire à consolider le protocole auquel ils contreviennent. « *Contextual inappropriateness may trigger salience* » écrit Attardo (Attardo, 821). Les achoppements de la lecture, loin d'être complètement nuisibles, contribuent sans doute à améliorer la vigilance du lecteur. La première entorse faite au roman, et à la lecture par la même occasion, concerne l'intrigue qui, dans *Un an*, mène le lecteur en bateau non pas pour le surprendre comme le ferait une nouvelle, mais pour l'abandonner au détour d'un indénouable chiasme. On se rend rapidement compte que cet échec, qui est aussi celui de l'héroïne mal nommée du roman – Victoire –, est en grande partie attribuable à des malversations de focalisation qu'un narrateur impersonnel semble avoir rondement menées. Une recherche à rebours des indices qui auraient dû permettre d'éviter l'écueil se solde par un autre échec : les traces d'une autoreprésentation du code sont tour à tour encouragées puis minées par leur mise au jour délibérée. Pas de répit pour le lecteur d'Echenoz : dans *Au piano*, l'entremêlement des discours direct et indirect participera de la même nébulosité. Du coup, les divers régimes relevant implicitement ou explicitement du *méta-* compliqueront la reconstruction d'une situation narrative fiable. Du métadiscours larvé à l'autoréflexivité postiche naîtra le spectre d'un second échec : il sera presque impossible de faire fonctionner le système interprétatif sans arrière pensée; ou plutôt il sera malaisé de décider s'il y a bien *quelqu'un* qui assume les discours ciselés, soudés ou tronqués qui tissent la structure narrative du roman.

Notre lecture, attentive aux diverses entorses faites aux codes romanesques institutionnalisés, s'affaira à « débusquer » ces entorses et à les mettre en relation. Les outils développés par la narratologie, la pragmatique et la poétique seront ainsi mis à contribution : toutes ces disciplines constitutives des études littéraires, et qui selon nous ne sauraient pas s'exclure l'une de l'autre, sont autant de savoirs sur la littérature, sur le roman et sur l'utilisation du langage. Ils composent un contexte énonciatif qui, jonché d'incongruités, est alors éclairé par la désobéissance à diverses conventions. Au lecteur de redonner – ou d'accorder – une certaine pertinence à ces frasques dans les savoirs littéraires; au lecteur aussi de partager ces espaces possibles de connivence.

CHAPITRE I

DE LA DÉCEPTION, DE L'ÉCHEC

[...] il faut préserver le secret, pas tellement d'ailleurs pour ne pas le dévoiler, mais pour qu'il continue à produire. Le secret, théorisa [Carrier], n'est pas le dernier voile qui dissimule un certain objet au bout d'un certain parcours, il est ce qui anime la totalité de ce parcours. La ruse du secret, c'est de vous faire croire qu'il n'est qu'un masque, alors qu'il est un moteur. Et c'est ce moteur qu'il faut entretenir parce qu'il vous fait marcher. Si je vous révélais le moindre fragment de secret, vous n'en sauriez pas beaucoup plus et cela risquerait de casser quelque chose dans le moteur, personne n'y gagnerait.

Jean Échenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979, p. 116-117.

L'intrigue d'*Un an* n'est surtout pas la seule occurrence de la déception parmi la dizaine de romans publiés jusqu'à ce jour par Jean Echenoz. Échec interprétatif, échec sentimental ou échec organisé en système : le succès sans nuance semble rarement possible pour les personnages qu'il anime. S'ils réussissent, c'est souvent, dans un climat d'indifférence générale, des missions teintées de vanité. Dans *Lac* (1983), un espion spécialiste des mouchards tente de retrouver le mari de la femme qu'il aime tout en contribuant au contre-espionnage. *L'Équipée malaise* (1986) raconte une révolte coloniale manquée sur fond de trafics de diverses natures (électroménagers et armes de destruction plus ou moins massive). Dans *Nous trois*, c'est un projet amoureux qui avorte, sous l'oeil d'un narrateur satisfait, alors que dans *Le Méridien de Greenwich*, un projet factice nommé

« Prestidige » anime tout un arsenal de truands, dans le seul but de faire durer l'activité de quelque phalange inutile. *Je m'en vais* (1999) met en scène un marchand d'art contemporain converti à l'art ethnique (Félix Ferrer) à qui on a volé sa collection, qui la retrouve et tombe amoureux. Le roman se clôt sur le galeriste abandonné par sa maîtresse à la veille du jour de l'An. En somme, l'échec n'est jamais bien loin, et si le succès est au rendez-vous, il est dévalorisé par son peu de retentissement ou son inutilité. Que l'héroïne d'*Un an* réussisse plus ou moins à jouer son rôle d'héroïne ne devrait pas nous étonner outre mesure, d'autant plus qu'elle n'entreprend pas de grands projets, outre sa survie. L'échec et ses traces apparaissent même comme une thématique réussie, qui s'accorde avec l'échec interprétatif apparent auquel le roman donne lieu et dont nous discuterons plus loin. Le roman échoue d'abord à produire une tension dramatique en accord avec le canon romanesque de l'intrigue. On s'attachera à décrire cette tension dramatique et ses effets du côté du personnage de Victoire.

Ensuite, se retrouvent en filigrane des isotopies de l'échec, de l'abandon, de l'inutilité, et ce à divers niveaux d'analyse : objets répertoriés, lexique, métaphore filée, autoreprésentation métaphorique de la diégèse. Il s'agira de montrer qu'une multiplicité d'indices de l'éventuel échec construisent le roman, à tel point qu'à rebours, et constatant l'échec interprétatif de Victoire, le lecteur peut attribuer à ses hypothèses une certaine pertinence. À cet égard, la relation entre les représentations de l'échec et les échecs interprétatifs rendus *possibles* par le texte prend une importance non négligeable, parce qu'à créer des structures analogiques entre les représentations de l'échec et l'échec de l'intrigue, on ne sait plus bien ce qui permet de trouver les indices et de formuler des arguments : est-

ce la question adressée au texte ou la relative abondance des indices qui fonde la pertinence de l'hypothèse? On pourra de la sorte voir comment *Un an* aménage un espace interprétatif qui ressemble à une *étude* romanesque et, plus largement, littéraire. Si « l'étude est en elle-même interminable » comme l'écrit Giorgio Agamben, il nous apparaît nécessaire de l'orienter vers des objectifs qui, eux, permettront de refermer l'enquête, quitte à en dire que celle-ci ne vise pas à avoir de fin.

Quiconque a connu les longues heures de vagabondage entre les livres, quand le moindre fragment, le moindre code, la moindre initiale semble ouvrir une voie nouvelle, aussitôt perdue dès que se présente une nouvelle rencontre, ou quiconque a éprouvé le caractère illusoire et labyrinthique de cette « loi du bon voisin » sous l'autorité de laquelle Warburg avait placé sa bibliothèque, sait que l'étude non seulement ne peut pas avoir de fin, mais qu'elle ne désire pas en avoir (Agamben : 45).

Une intrigue décevante

- Cette admiration pour mon tango, là encore c'était un signe... Mais voilà, dans la vie, ce ne sont pas les signes qui manquent, c'est le code.

Daniel Pennac, *Le Dictateur et le hamac*, Paris, Gallimard, 2004, p. 185.

Dans *Un an*, Victoire, héroïne au prénom (bien) mal choisi¹, se réveille un matin et découvre son amant (Félix Ferrer) mort, quitte Paris, ne sachant pas si elle y est pour quelque chose. Son périple pour se faire oublier durera un an. Elle parcourra la côte ouest de la France en autocar, à vélo, à pied puis en auto-stop; dormira dans un pavillon adjacent à un terrain de golf, dans un hôtel plus ou moins chic puis dans un hôtel autoroutier, avant de se joindre tour à tour à des gitans puis à des jeunes sans abri. Ponctuellement, un ami,

Louis-Philippe, la retrouvera pour lui donner des nouvelles de Paris. Quand elle rentre finalement, un an plus tard, sale, démunie, déboussolée, elle apprend de la bouche de celui qu'elle croyait mort (Félix) que Louis-Philippe a été enterré un an plus tôt.

Revirement surprenant, dénouement décevant parce qu'il ne dénoue rien : autant Victoire que le lecteur ne peuvent rien y comprendre. Le finale en chiasme (celui qu'on croyait mort est vivant et *vice versa*), pour surprenante qu'elle apparaisse, n'en est pas moins inutile à l'interprétation des indices qu'aurait pu accumuler le lecteur. Elle n'engendre pas à rebours le typique « j'aurais dû y penser » du polar. Au plan diégétique, aucun indice, même à la relecture, ne permet d'élucider le mystère. Ce n'est qu'à la lecture de *Je m'en vais*, dont l'action est contemporaine de celle d'*Un an*, et qui met aussi en scène Victoire, Félix Ferrer et Louis-Philippe, que s'élucidera la méprise : Félix Ferrer a survécu à un ralentissement spectaculaire de son métabolisme, qui a pu passer pour une mort, tandis que Louis-Philippe (dénommé Delahaye, l'assistant de Ferrer) simule sa mort, change d'identité (et devient Baumgartner) pour mieux subtiliser sa collection à Ferrer. Cependant que Victoire s'est enfuie de Paris, « Baumgartner », alias Louis-Philippe, se terre parmi les petits villages du Sud-Ouest de la France. Mais tout cela, *Un an* ne le raconte pas : on ne connaît pas le métier de Félix Ferrer, on ne connaît pas non plus celui de Louis-Philippe. Dans cet espace

¹ Le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert dit, à l'entrée « félicité » : « Toujours parfaite. Votre bonne se nomme Félicité, alors elle est parfaite ».

diégétique clos, rien ne permet de savoir que Louis-Philippe ment (sauf une jaquette promotionnelle ajoutée²), ou qu'il ment *à ce point*. L'univers d'*Un an* paraît incomplet.

Tension dramatique du personnage

Dans un article intitulé « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », Raphaël Baroni envisage ce que nous appelions plus haut « l'intrigue » selon trois effets dramatiques : la surprise, la curiosité et le suspense. Nous utiliserons cette typologie pour mettre en évidence la tension dramatique qui émane de l'action de l'héroïne du roman en faisant remarquer la ressemblance entre les actions interprétatives de Victoire et la lecture du roman.

« Créer un effet de surprise, écrit Baroni, c'est pousser le lecteur à émettre des hypothèses, à avoir des attentes déterminées quant à la suite du texte, et ensuite décevoir ces attentes » (Baroni, 116). Victoire subit certes son lot de surprises, mais celle qui clôt le roman n'est pas alimentée par des attentes issues de l'émission d'hypothèses. L'entêtement et la fuite, et les multiples péripéties qui en résultent, empêchent la concentration des interrogations vers celle qui a fait débiter l'action. Quand se « résout » cette interrogation (en en faisant naître une autre), Victoire a abandonné depuis plusieurs mois déjà l'émission d'hypothèses à son sujet. Amenée, entre les bourgades, les routes secondaires et les places publiques de province, à errer comme en une bibliothèque de Warburg, c'est-à-dire à repenser ses actions en fonction des aléas de l'errance, Victoire ne cumule pas les

² « N'étant que trop sûre d'avoir provoqué la mort de Félix, Victoire aime autant s'éloigner. Où qu'elle se trouve alors, Louis-Philippe passe l'informer de temps en temps des suites de cette affaire. Or Louis-Philippe ment. »

expériences sous formes d'étapes reliées entre elles par une quelconque logique d'ensemble. Rien moins que cumulatives, ces péripéties juxtaposées l'appauvrissent, la rendent plus vulnérable, et l'éloignent de son projet initial. Aucun espoir de succès ne vient teinter son action, de sorte que la fin du roman, inespérée et proprement surprenante, ne vient consacrer ni l'échec ni le succès de Victoire. Ainsi la surprise n'est pas telle que l'attend Victoire : elle survient alors qu'elle n'a pas émis d'hypothèses, alors qu'elle n'entretient pas d'attentes à l'endroit de ses projets. La surprise n'est donc *plus* à-propos, quand elle survient, parce qu'aucune curiosité ne l'a entretenue.

Selon Baroni, la curiosité consisterait en une « tension de la lecture visant à comprendre "ce qui se passe" ou "ce qui s'est passé" » (Baroni :117). Elle tient au désir de résoudre une énigme ou de percer un secret à l'aide d'un certain nombre d'indices. Victoire ne peut pas être qualifiée de curieuse. Comment le serait-elle : le premier objet potentiel de sa curiosité, la mort de Félix Ferrer, a été abandonné progressivement au cours des premiers mois de son exil, et le second se trouve en toute fin de roman (le chiasme). Quand elle serait curieuse, elle n'aurait pas amassé d'indices parce qu'elle n'aurait pas envisagé se retrouver devant pareille énigme. L'annonce faite à Victoire en toute fin de roman ne donne pas lieu à un bilan interprétatif : tout est laissé en plan. Pour l'héroïne, aucun indice ne permet d'élucider le secret dont parle Baroni. Et de quel secret s'agirait-il, au reste? En somme, la surprise dont il a été question plus haut ne résulte pas d'attentes vis-à-vis des hypothèses émises en raison d'une certaine curiosité : pas d'énigme, pas de curiosité, pas d'hypothèses, mais néanmoins une surprise. C'est à partir d'une telle surprise

que devrait s'enclencher la recherche d'indices et la formulation d'hypothèses. Or il n'en est rien. Le roman se termine là.

Le suspense, toujours selon Baroni, oriente la tension du texte vers un potentiel (annoncé ou non) de réalisation d'un projet, d'une ambition, etc. Au cours de son périple, Victoire conçoit un certain nombre d'ambitions, souvent plus triviales que celle qui l'a poussée à quitter Paris. Tout au début, elle cherche à fuir, à laisser le moins de traces possible, dans un climat tendu de quasi-paranoïa. Elle lit les journaux à la recherche de traces de sa disparition ou de l'annonce de la mort de Ferrer, elle interroge Louis-Philippe à ce sujet, mais elle ne formule pas d'hypothèses quant à son éventuelle culpabilité. Peu à peu, cet objectif relié au savoir est dilué, puis effacé par les contingences de la nouvelle vie de Victoire pour faire place à des objectifs reliés à l'action: se loger confortablement, occuper son temps, rencontrer un homme, ménager ses ressources financières, trouver de quoi manger, rentrer à Paris, etc. Ces petits suspenses de l'agir sont remplacés l'un par l'autre à mesure que les fonds commencent à manquer, et se condensent autour d'un objectif de survie quelque peu détaché de la tension initiale. Sans cesse modifié et ne se concentrant en aucun moment sur un objectif interprétatif à réaliser, le suspense que vit Victoire dans *Un an* ne semble entretenu par aucune curiosité persistante, de sorte que les surprises sont rares. Les plus ou moins grands périls que frôle Victoire dans sa fuite construisent autour de cette fuite un suspense qui surclasse les autres dimensions de la tension dramatique. Pour dérisoire qu'il puisse paraître, compte tenu de sa dérive vers des enjeux plus triviaux que ce que l'amorce *in medias res* promettait de rebondissements, de

culpabilité, d'inconnu, de mystérieux, ce suspense n'en est pas moins central. Il est captivant. Victoire est aveuglée par les contraintes de sa propre survie.

L'enjeu de ces pérégrinations provinciales relève dans une certaine mesure davantage de la survie, de l'adoption d'un mode de vie dans la marge et sans grande visée expérimentale, que d'une enquête précise visant à résoudre l'énigme de la mort de Félix Ferrer (ou de quelque autre, d'ailleurs). Il ne s'agit pas non plus d'une enquête anthropologique ou sociologique, d'un projet d'acculturation aux us et coutumes des rues. Victoire n'est pas une observatrice motivée, c'est une observatrice contrainte. En ce sens, en fin de parcours, si elle doit être surprise par sa rencontre avec celui qu'elle croyait mort (qui lui dit que...), elle ne vit pas cette surprise dans le plaisir ni le déplaisir puisqu'au moment où la révélation survient, elle a depuis plusieurs mois cessé de penser à résoudre l'énigme initiale (si jamais elle s'y est intéressée). Elle ne souffre pour ainsi dire d'aucune incomplétude de savoir. Sa surprise ne constitue donc pas un apex émotif. Comment en effet être « déçu dans ses attentes » quand on n'en pas entretenu de sérieuses ? Si Victoire n'a pas prévu d'hypothèse pour expliquer ce qui s'est passé, elle n'a pas davantage spéculé qu'elle saurait un jour ce qui s'est passé. Il est donc difficile de qualifier cette forme de surprise en suivant Baroni qui, d'ailleurs, s'intéresse plutôt aux stratégies de lecture construites par les textes.

Nous avons décrit comment l'héroïne d'*Un an* « vit » sa tension dramatique, comment elle pourrait être animée – ou pas du tout animée – par une tension dramatique. La typologie de Baroni n'envisage pas pareille extrapolation. Elle décrit surtout des stratégies de lecture construites par un texte. C'est à dessein que nous avons travesti cette

typologie pour arriver à mettre en évidence combien le parcours de Victoire était en porte-à-faux avec l'intrigue romanesque plus traditionnelle. Il est intéressant de voir comment, en parallèle, la lecture peut aussi construire une tension dramatique.

Tension dramatique et lecture

Dans *Un an*, l'effet de surprise peut jouer à son plein potentiel pour le lecteur, mais pas tout à fait comme le prévoit Baroni. Les hypothèses que ce lecteur formulera n'auront plus guère à voir avec l'intrigue initiale; le grapillage d'indices, toujours et sans cesse à recommencer, se sera aussi déporté de l'intrigue initiale en accueillant toutes sortes d'intrigues secondaires rapidement dénouées et sans grand retentissement : la disparition de l'argent de Victoire, sa chute à vélo, son évasion de la descente de police, son retour difficile à Paris, etc. Le lecteur suivra en cela les objectifs de Victoire : comme elle, peu à peu, il aura perdu de vue la motivation de Victoire à se porter disparue. À la rigueur, le lecteur pourra se rabattre, tout au long du roman, sur le caractère pour le moins intrigant des apparitions de Louis-Philippe. Mais ses apparitions apportent peu d'informations, et ne relancent pas vraiment l'intrigue « Ferrer ». Outre la survie de Victoire, qui peut constituer une forme d'intrigue, si on conçoit la surprise comme le rapport entre l'effort interprétatif, spéculatif et la confrontation aux résultats, on ne peut pas dire que de ce point de vue *Un an* soit un feu d'artifice de surprise. Ni plaisir ni déplaisir, cette surprise non pas inattendue mais *plus du tout attendue* ou *plus du tout espérée* perd de son potentiel dramatique à ne pas avoir été ponctuellement promise. La surprise finale permet cependant au lecteur d'envisager une relecture du roman. Pour une lecture littéraire, la surprise ne concernerait donc plus seulement des éléments de la diégèse (les incomplétudes stratégiques dont parle

Baroni), mais aussi des éléments constitutifs du roman, qu'il s'agisse de narration omnisciente, d'esthétique, de genres imités, de constructions syntaxiques ou de stratégies littéraires. La surprise diégétique, pourrions-nous préciser, peut néanmoins déclencher chez le lecteur une recherche à rebours d'autres indices oubliés en chemin, avec une acuité qui permettra de les accumuler en ne se limitant pas à la diégèse. Le personnage de Victoire n'a pas cette liberté interprétative : elle est captive de la narration qui la met en scène. La fin du roman se pose comme une réelle énigme, ne nous y trompons pas : comment celui qui était mort est-il soudainement trouvé vivant, et vice versa ? Plus encore : comment est-ce possible que j'aie pu (moi, lecteur) ne pas prévoir cette possibilité ? Comment puis-je avoir erré dans ce roman qui ne compte pourtant qu'une centaine de pages ? Seule une relecture (plus attentive, car le code est connu) permet d'envisager une résolution de cette énigme. C'est de la fin du roman que l'on peut tirer un but de lecture, un potentiel de réalisation d'un objectif. Ainsi, de la surprise à la curiosité jusqu'au suspense, la (re)lecture d'*Un an* peut-elle être envisagée autrement que selon son apparente déception. Tout semble se jouer dans les intentions de lecture.

La ruse de l'échec consiste peut-être à faire croire qu'il n'est qu'un masque, alors qu'il est un moteur. C'est à partir de l'échec évident, terre à terre, celui de produire un suspense « à la Hitchcock », puis de l'échec interprétatif auquel fait face tout lecteur que peut s'amorcer le repérage des multiples représentations de l'échec (ceux de l'héroïne, ceux qu'ont atteint les objets) – jusqu'à pouvoir consolider un parcours interprétatif particulier.

Un narrateur non fiable

La lecture d'*Un an* conduit le lecteur à l'erreur. Le succès de cet insuccès est rendu possible par des incohérences narratives subtiles qui témoignent d'une inadéquation entre la mission dévolue au narrateur (et à l'acte de narration en général) et le rendement qui en résulte. Corollaire de cette incohérence, l'omniscience du narrateur, factice parce que déficiente, est aussi remise en question par les délégations de focalisation qu'il opère et qui sont peu fiables. Pour être capable d'accuser ce narrateur, il est utile de rappeler les modalités générales de la focalisation et d'observer comment le narrateur d'*Un an* en use pour mener à bien le sabotage de l'omniscience qui conduit le lecteur à être berné.

De la focalisation

Un an ne compte qu'un seul narrateur, extradiegetique (il n'y a au reste pas d'autre récit) et hétérodiégétique (il n'est pas présent dans l'histoire qu'il raconte). C'est du moins le pacte tacite qui gouverne le roman, même si, et on le verra plus loin, ce pacte est mis à mal par un certain nombre d'accrocs. Sans être représenté, ce narrateur agit néanmoins comme foyer de focalisation, c'est-à-dire qu'il rend compte de perceptions qui ne sont pas celles d'un personnage mais qui seraient celles d'un témoin « oculaire » (ou « perceptif ») de l'action. Quand ce narrateur dispose de facultés de perception peu communes, comme de prévoir le déroulement de l'histoire; ou qu'il lui est loisible de rendre compte des pensées des personnages, la notion d'omniscience commence à prendre forme.

S'il est relativement facile de poser les questions *qui parle?* et *qui perçoit?* (et d'y répondre presque certainement), il est moins aisé de déterminer *jusqu'où perçoit qui?* La

personne narrative, celle qui *parle*, dans *Un an*, n'est pas représentée : elle n'est personne. Elle rend compte de ce que disent et perçoivent les personnages. Ce sont par contre cette non-personne et Victoire qui *perçoivent*, bien que ce soit toujours le narrateur qui rende compte de ces perceptions. Enfin, le narrateur et Victoire ne perçoivent pas avec une même acuité : le narrateur peut par exemple rendre compte des délibérations intimes de Victoire, de ses émotions comme de ses pensées.

Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino présentent ainsi les trois modes de narration possibles dans la narration hétérodiégétique : le récit épique, la situation figurale et le récit neutre. Ces modes se distinguent entre eux par les foyers de perceptions qu'ils adoptent (en d'autres mots : le point de vue) et le type d'omniscience qu'ils autorisent (le type de focalisation). Le mode épique permet de raconter à partir d'un point de vue extérieur au monde décrit avec une omniscience variable (mais qui peut être absolue – c'est la focalisation zéro de Genette). Le registre de la situation figurale permet de raconter à partir du point de vue d'un témoin de l'action (qui peut être un personnage de l'histoire) et ajoute alors à son omniscience la conscience de ce personnage (focalisation interne). Enfin, le registre neutre permet de raconter à partir de l'extérieur du monde diégétique avec une omniscience nulle (focalisation externe).

Limites de l'omniscience

Ce narrateur-qui-n'est-personne peut d'abord décrire les pensées et déductions de Victoire : il connaît, c'est ce qu'on voudrait bien croire, la plupart du temps ses motivations. Selon la terminologie de Vitoux (1982), le sujet de perception est alors Victoire, et c'est la conscience de Victoire (c'est l'objet de ces perceptions) qui est racontée.

Quand elle emménage à l'hôtel l'Albizzia, et qu'elle aperçoit Louis-Philippe, le narrateur raconte les hypothèses qu'elle échafoûde:

[...] Victoire s'immobilisa sur le seuil de la salle en apercevant, assis près d'une porte-fenêtre, plongeant un croissant dans un bol, Louis-Philippe immergé dans un journal plié devant lui, remontant ses lunettes sur son nez.

Si la présence de Louis-Philippe à l'Albizzia n'était pas explicable, elle n'était pas non plus sans éveiller un trouble. Lorsqu'il était passé voici quelques semaines au pavillon de golf, tout en regroupant les éclats de verre dans un Kleenex, Louis-Philippe avait grommelé qu'il regagnait Paris le soir même sans préciser s'il reviendrait. S'il résidait en ville depuis au moins la veille en apparence, il était anormal qu'il ne fût pas venu voir Victoire. Certes il se pouvait que, simplement de passage pour un autre motif, il eût remis cette visite à plus tard, certes. Peut-être aussi, passant au pavillon après le départ de la jeune femme, avait-il trouvé porte close et se serait-il joyeusement exclamé si Victoire, traversant à présent la salle [de l'hôtel l'Albizzia], l'avait surpris dans sa lecture, peut-être. Pourtant, discrète machine arrière, Victoire monta dans un car qui longe la côte atlantique vers le nord. (UA : 47-48)

Au début de cet extrait, il semble que le narrateur rapporte les perceptions de Victoire, qui « aperçoit » Louis-Philippe dans telle position et à tel endroit de la salle, mais il est moins certain que la suite, toute en interrogations, faite de « certes » et de « peut-être », et qui produit son lot d'hypothèses, soit issue du même foyer de perceptions. En revanche, la fin de la séquence renoue avec le registre initial, qui fait du narrateur l'observateur des faits et gestes de Victoire. On remarquera également le jeu des temps de verbe, assez intrigant : au moment où le narrateur reprend son rôle d'observateur extérieur, de simple commentateur de l'action, il y a passage – et croisement des temps du récit et de narration – au présent de narration (« traversant à présent ») après que le récit de cette apparition de Louis-Philippe ait été raconté au passé simple et à l'imparfait. Quand il reprend la caméra, pourrait-on dire, il revient à ces temps grammaticaux typiques de la narration épique. Bien malin qui dira de quel temps « parle » ce narrateur.

Qu'il s'agisse de Louis-Philippe, de Gérard, l'amant de Victoire, des gitans homosexuels qui hébergent Victoire, de Gore-Tex et Lampion avec qui elle ne partage pas un domicile fixe, des marchands (qu'ils soient de vélo ou épiciers), de Noëlle Valade, qui loue à Victoire son pavillon, le narrateur n'a jamais le loisir de s'intéresser aux consciences des personnages secondaires. Il s'arrête là où les perceptions de Victoire s'arrêtent. En ce sens, le registre figural n'est employé qu'en prenant Victoire comme autre sujet de perception. Ce narrateur peut cependant très certainement décrire l'environnement extérieur à Victoire, et ce de deux manières : à partir d'abord de son propre point de vue d'observateur extérieur (sujet-indéfini, objet-monde physique) ou à partir des perceptions de Victoire (sujet-Victoire, objet-monde physique).

Un an présenterait donc, selon ce que nous avons dit plus haut, un panaché entre un registre épique et une situation figurale, à ceci près que le registre épique en question n'est que semi épique puisqu'il n'est pas toujours entièrement « activé », et que la focalisation zéro dont parle Genette n'y sévit pas tout à fait. La première extrémité que rencontre cette omniscience est la conscience d'un seul personnage (Victoire). L'autre extrémité de cette omniscience se situe en deçà de ce que peut percevoir ce personnage de la superficialité des objets et personnes qui l'entourent. Nous l'avons dit, le narrateur ne délègue la focalisation qu'à Victoire. Or, ces délégations ne sont pas toujours nettes. Comme la diégèse ne fournit pas les informations pertinentes à l'élaboration d'hypothèses à l'endroit de ce qui constitue la situation finale, il nous apparaît important de mettre en évidence l'enchevêtrement des points de vue qui dilue l'omniscience prêtée au narrateur dans l'incompétence perceptive et déductive de Victoire.

Par exemple, alors que Victoire est à bord du train qui la mène de Paris à Bordeaux, tout au début du roman, ses voisins de wagon sont décrits avec attention à partir du point de vue de Victoire (mais est-ce bien le cas?) qui vient tout juste de « considérer par la fenêtre une zone rurale vaguement industrielle » pour éviter de penser à ce qui s'était passé la veille de son départ (UA :10) :

Rien en somme sur quoi se pencher longuement sans lassitude, mais l'intérieur du train, à moitié vide en cette saison, n'apportait guère plus de spectacle. Un couple âgé, trois hommes dont un masseur endormi, deux femmes seules dont une enceinte puis une équipe d'adolescentes à queues de cheval, appareils dentaires et sacs de sport, en route pour le match nul. Plongé dans un ouvrage anatomique, las de marquer toujours la même page, l'index du masseur tremblait par intermittence. (UA : 11)

Cette « pause » descriptive minutieuse et clairvoyante, introduite par une opinion dont la source est difficile à identifier, est trop précise, trop certaine d'elle-même pour qu'on l'attribue à Victoire *seulement*. Difficile en effet de croire que Victoire ait un regard aussi pénétrant, surtout quand on sait qu'ailleurs dans le roman, elle n'a pas la même aptitude déductive ni la même acuité descriptive. On peut alors formuler deux hypothèses : soit Victoire a effectivement une propension à l'observation minutieuse du monde et qu'elle est de ce fait une fabuleuse enquêteuse, ou alors c'est le narrateur qui, tout empreint de savoirs démiurgiques, saupoudre sa puissante omniscience en usant ponctuellement de la focalisation presque zéro. Sans pénétrer directement les consciences des adolescentes et du masseur en effet, il fait néanmoins preuve d'une assurance déductive peu commune, comme en font foi la prédiction du score du match (de quoi, au fait?) et le diagnostic du métier de l'homme qui garde sa page d'un ouvrage anatomique avec l'index. Les exemples de ces incohérences des savoirs surabondent.

L'observation *in fine*, caractéristique des grands esprits sensibles, ouverts aux sensations et aux signes qu'elles pourraient bien receler, n'est pas le propre de la jeune fille de vingt-six ans que décrit le narrateur. Pourtant, ce dernier la dote, en lui déléguant ainsi la focalisation-objet, du moins en apparence, de facultés perceptives peu communes.

Victoire laissait la porte ouverte et, pendant que Gérard montait l'escalier, les côtes du velours noir produisaient en se frottant les unes contre les autres, une plainte étouffée, granuleuse, évoquant un roucoulement de pigeon en apnée, dont la tonalité s'aiguissait comme Gérard grimpait de plus en plus vite.
(UA : 33-34)

Autre emballage descriptif du narrateur ou réelle aptitude de Victoire à distinguer l'effet Doppler-Fizeau de l'accélération des enjambées de Gérard? Ailleurs, ce sont les comptes de Victoire qui sont détaillés au franc supérieur :

Et voici qu'au bout d'une semaine, avant d'aller se coucher, Albizzia :320; Mimizan (280 x 11j.) : 3080; Vélo : 940; Sac : 230; Formule 1 (165 x 7j.) : 1155; Nourriture (50 x 19j.) : 950; Divers (hygiène, aspirine, cigarettes, rustines) : 370; *Total* : 7045; *Reste* : 3014 donc il était temps d'agir [...]. (UA : 55)

Mais les hôtels au-dessous de cent francs ne courant pas les rues, elle dut faire encore un ou deux achats supplémentaires, couverture et sac de couchage : 360; cartes Michelin 78 et 79 : 32. (UA : 56)

Ce rendu des comptes montre une Victoire soudain obsédée par les moyens dont elle dispose. Le paradoxe apparaît nettement entre « au franc supérieur » et nombre d'approximations et de « peut-être ». De la même manière, Victoire avait été quelque peu emportée par la recherche de balles de golf :

Son oeil s'étant habitué à discriminer les petites sphères blanches à peau d'agrumes, chacune semblait dès lors en engendrer une autre, comme si leur forme, une fois identifiée, permettait de les reconnaître indéfiniment, plus tard elle en ramasserait encore beaucoup d'autres. [...]
D'abord elle ramassait celles qu'elle trouvait, au hasard de ses promenades, puis cette collection devint une fin en soi, peut-être un peu envahissante : Victoire ne

sortait plus sans les chercher systématiquement, échouées çà et là, plus ou moins tachées d'herbes et de terre et de marques Hogan et Maxfli, Pinnacle et Slazenger, numérotées de 1 à 4, toujours elle dirigeait son regard vers le sol. (UA : 37-38)

Frances Fortier et Andrée Mercier (2000) ont mis en évidence le passage du roman où Victoire est prise en stop et où elle entreprend de décrire, selon des critères plus ou moins redondants, l'aménagement de l'habitacle des voitures dont elle devient la passagère :

Ce faisant, outre leur personnalité, Victoire observait la marque, la couleur et l'aménagement de leur véhicule qui l'avancait vers un but mal déterminé. Les premiers temps elle était très attentive à ces détails, elle finit par y prendre de moins en moins garde. (UA : 64)

Le hic, c'est que nonobstant ce qu'en dit le narrateur, les descriptions d'habitacles ne s'arrêtent pas. Elles avaient commencé ainsi : grosse Renault à tétine fluorescente suspendue au rétroviseur (61 et 62); fourgon noir doté d'un sapin déodorant (62); R5 conduite par un prêtre, à odeur de chien mais sans chien (64). Elle se poursuivent : vieux modèle de Ford Escort au rétroviseur duquel pend un ballon de peluche et où règne, avec le chien, une odeur de chien (65); vieille 605 (bien entretenue) qui loge un chien sans odeur de chien (68); Saab ardoise métallisé aux sièges de cuir fauve, à odeurs nombreuses de tabac de Virginie, de cachou et de femme disparue (69) : toutes descriptions minutieuses malgré qu'il soit peu probable qu'elles émanent des observations de Victoire, d'autant plus qu'après la Saab (à l'installation sonore quadriphonique réglée au plus près), le seul autre automobiliste qui prenne Victoire pour passagère est Louis-Phillipe, qu'elle ne reconnaît qu'au dernier moment, « trop lasse, trop égarée pour observer cet homme autant que les précédents auto-stopés » (UA : 70). Ce sera de fait son dernier « auto-stopé ». Ces

délégations cousues de fil blanc ont en commun de prendre l'aspect de listes, d'énumérations, qui promettent une certaine exhaustivité³. La liste est aussi « le lieu et la trace d'une instance d'écriture, d'une jubilation à accumuler les mots, elle est par essence "suspecte" » (Hamon : 90). Accumulations qui mettent en évidence l'incongruité de leur apparition, elles perturbent la narration de l'action, à la manière des pauses descriptives, mais ne fournissent pas d'informations pertinentes, sinon que l'observatrice, Victoire, attache de l'importance à ces détails sans valeur actantielle. Or, si elles apparaissent incongrues, ces listes apparaissent néanmoins comme des signaux de la « loi », comme l'écrit Pierre Jourde :

L'incongru exige la loi, c'est-à-dire le principe d'extension de la série, et son dépassement par elle-même. Il utilise la loi comme une sorte de tremplin, ou de réserve d'énergie pour produire quelque chose qui n'a plus rien à voir avec quoi que ce soit. De sorte que l'incongru affirme la force de la loi tout en la niant. Car sa négation n'a pas d'objet, opère dans le vide et dans l'absolu : ce qui se manifeste à l'extrémité de l'enchaînement, et rompant avec lui, flotte en apesanteur. La loi, en dessous, demeure intacte. (Jourde : 74)

« La loi », ici, pourrait bien être la répartition des savoirs. En effet, en plus de souligner le caractère écrit et normé du cadre qui l'accueille, la liste désigne, à rebours, une instance focalisatrice hors-récit, organisatrice de ce récit et consciente des lois qu'elle enfreint. Ainsi, répondre à la question *jusqu'où voit qui?* permet de répondre, même hypothétiquement, à la question *qui voit?* ; et comme les frontières entre les points de vue, les délégations, ne sont pas toujours nettes, c'est en ayant recours à ce processus détourné, fortement teinté de savanterie littéraire, que le lecteur peut suivre la trace, « de manière peut-être un peu envahissante », des indices qui l'ont berné.

³ Nous revenons sur cet enthousiasme de l'inventaire au chapitre IV.

En somme, l'enchevêtrement apparent des points de vue peut constituer un détournement de l'attention du lecteur vers des considérations qui ne sont pas celles du roman traditionnel; autrement dit, il semble que le récit, la manière dont est racontée l'histoire nous a appris la narratologie, revêt une importance aussi grande sinon plus grande que le contenu de l'histoire, la diégèse.

Les dominos

Si traditionnellement la narration omnisciente cherche à combler les vides de l'histoire en multipliant les foyers de focalisation, en complétant par les anachronies les limites de sa séquence temporelle, elle semble servir [dans *Un an*] à montrer les interstices.
(Fortier et Mercier : 457)

L'irrégularité cognitive et sensorielle des foyers de focalisation conduit à mettre à mal la crédibilité du récit, comme s'il s'agissait d'exagérations des possibilités de l'omniscience. Rendre difficile le partage des savoirs, c'est aussi désigner l'arbitraire qui gouverne leur gestion, leur attribution et l'acceptation de ces contingences par le lecteur. Dans l'une ou l'autre des positions d'observation, un narrateur est censé faire preuve de crédibilité; son autorité doit s'appuyer sur cette crédibilité pour que son récit soit vraisemblable et que lui soit réservé le privilège de raconter sans être présent dans – ni avoir été témoin de – l'histoire qu'il raconte. On s'attendrait à ce qu'il choisisse, pour mener à bien ou compléter son récit, des personnages dont les facultés de perception sont fiables. La délégation de focalisation joue habituellement un rôle de « remplissage » des trous de la narration omnisciente. Comme pour tout récit extra-hétérodiégétique sans

représentation du narrateur, ce n'est pas une pirouette narrative qui vient sanctionner la vraisemblance – la possibilité qu'un discours soit tenu, qu'il le soit de telle manière, etc. –, mais une convention pragmatique qui permet qu'on prête attention – et crédibilité – à un discours qui ne provient de nulle part, qui n'a pas pour source un être de discours qui dirait JE et qui en plus se prête un savoir (notamment sur la conscience des personnages) qui ne peut être celui de quelqu'un d'autre que Dieu. Cette convention pragmatique relève d'un présupposé d'adhésion à la fiction⁴, d'un « pacte d'illusion consentie », écrit Cécile Cavillac (1995 : 26). En témoignent les nombreuses modifications – parfois radicales – des canons de la représentation romanesque, du roman par lettres aux confessions en passant par le discours indirect libre et la sous-conversation jusqu'à la narration neutre de certains textes du Nouveau roman. Ce sont ces conventions qui ont rendu nécessaires, à une certaine époque, la textualisation des conditions d'acquisition et des motivations de transmission des éléments d'une histoire, en mettant en scène un narrateur extra-hétérodiégétique (parfois même jusque dans le paratexte, dans un avis au lecteur ou une prière d'insérer), garant de la narration « intra » qui lui était subordonnée. Narrateurs homodiégétiques ou narrateurs hétérodiégétiques représentés tirent une certaine crédibilité et assurent la vraisemblance de leurs récits en étant présents – ou témoins – dans l'histoire qu'ils racontent. Ils sont alors écrivain, conteur; ils affirment avoir été témoin, ancien auditeur de l'histoire, etc. ; ou alors ils relayent la parole à un autre narrateur plus fiable. Les stratégies

⁴ Il faut faire remarquer que cette adhésion à la fiction est loin d'être un concept clair. Pour Jacques Moeschler et Anne Reboul, le discours de fiction « est composé d'une suite d'énoncés qui sont autant d'actes de dire que... non littéraux, dans lesquels le locuteur ne s'engage pas sur la vérité de la

de justification de l'acte de narration sont diverses, et portent alors, dans ces types de narration, sur la crédibilité du narrateur : ses compétences, sa bonne foi, la qualité de l'information qu'il détient, etc.

Si le mode narratif retenu dans *Un an* est bien celui de la situation figurale, autorisant une focalisation interne qui décrit les perceptions émanant de la conscience d'un personnage ainsi qu'une focalisation externe s'autorisant alors une omniscience inhumaine, peut-on sans arrière-pensée faire confiance à ce personnage, comme le voudrait le narrateur? Et si tel n'est pas le cas, peut-on alors, sans arrière-pensée toujours, prêter au narrateur qui a choisi de relever ce point de vue, une quelconque crédibilité? Pourquoi faire parvenir métaphoriquement à Victoire un *subpoena* alors qu'elle apparaît clairement comme le plus mauvais témoin de ce qui lui arrive? On voit bien que le choix du foyer de perceptions a ses implications, car disqualifier Victoire comme observatrice, c'est aussi disqualifier le narrateur qui a « retenu ses services » sans prévenir le lecteur du peu de fiabilité de sa source d'informations. Au fond, dans la remise en question de la fiabilité de ce narrateur, les mêmes questions lui seront adressées que celles qui viseraient à accréditer un narrateur homodiégétique ou hétérodiégétique représenté : est-il compétent; est-il de bonne foi; l'information qu'il distille est-elle de bonne qualité? Cette remise en question sera d'autant plus aiguë qu'elle puisera ses arguments également du côté de la personnalité apparente de ce narrateur pourtant non-représenté; la personnalité faisant figure de « personne » en l'absence de quelqu'un, le blâme pourra alors être porté par cet être ni

proposition exprimée » (Moeschler et Reboul, 1994 : 446). On l'aura compris, la vérité dont il sera question, parlant de fiction, sera celle de la fiction.

personnage, ni témoin, ni être syntaxique de discours. Alors que dans une narration extra-hétérodiégétique sans représentation du narrateur, une narration hétérodiégétique franche dirions-nous, aucune personne de discours ne peut être tenue responsable de l'incompétence des témoins qu'il a retenus, il semble que dans *Un an*, malgré la neutralité et l'impassibilité auxquelles la critique rattache l'écriture de Jean Echenoz, la subjectivité jouât à plein.

Personnalité de narrateur

Dans *Un an* comme dans *Au Piano*, le narrateur est non-représenté. C'est du moins le pacte tacite qu'instaurent les deux romans, pacte qui, on l'aura deviné, ne résiste pas longtemps à une remise en doute de ses réalisations concrètes. Or, ce narrateur, bien qu'absent, bien qu'extradiégétique, est néanmoins tout à fait présent dans son récit. Cette personnalité floue n'en est pas moins visible et il n'est pas besoin de dissoudre ce flou pour observer comment il est instauré : qu'il y ait des traces d'une forme de subjectivité, même si on ne peut en retrouver la source dans la diégèse, suffit à instaurer une sorte de parenté entre les narrateurs echenozziens. Dans *Un an*, la personnalité de ce narrateur est visible surtout dans les libertés de focalisation que nous avons mises en évidence plus haut, mais elle l'est aussi dans les évaluations prononcées à l'endroit de l'action et du récit. À cela s'ajoute une propension marquée pour les feux d'artifice rhétoriques et syntaxiques.

Dans *Au piano*, s'ajoutent à ces traits « révélateurs » un certain nombre d'interpellations, de rapports d'adresse au lecteur; une périertextualité toute livresque; une intertextualité restreinte en clin d'oeil : toutes traces d'une instance organisatrice du récit qui consolide des traits de parenté entre ce narrateur et les autres narrateurs de l'œuvre

d'Echenoz. Il sera question de cette « descendance » à demi avouée dans le chapitre consacré à la textualité d'*Au piano*

Par opposition, dans *Un an*, on est en présence d'un narrateur qui ne prend pas part à l'action, qui est toujours à l'extérieur du monde des personnages dont il raconte l'histoire. Il est par ailleurs exempt de tout trait anthropomorphique (hormis la langue, bien sûr), et ne saurait être rapproché d'un écrivain « réel ». Aucune dénotation de son statut d'écrivain n'est visible, ni dans le texte ni dans le paratexte ou le péri-texte. Le roman n'est pas divisé en chapitres et aucune épigraphe ne permet de déduire la source de la narration.

Pour arriver à décrire comment la focalisation peut avoir pour objet autre chose que des éléments diégétiques; pour arriver à décrire, de manière certes un peu tordue, comment le narrateur peut être à la fois non-représenté et représenté, il faudra ajouter un mode narratif aux catégories proposées plus haut (épique, figurale ou neutre). Ce mode de focalisation aurait pour sujet une forme d'écrivain (qui ne dit pourtant pas JE et envers lequel aucun pacte autobiographique n'est explicitement rendu possible) et pour objet un livre. Dans *Un an*, bien que le narrateur ne puisse pas être rapproché d'un personnage du roman (la narration est vraiment hétérodiégétique), et bien qu'il ne puisse pas non plus, de manière dénotative, être rapproché d'un écrivain ou d'une forme de témoin de l'action, on peut cependant être amené à penser qu'il y a bien une instance organisatrice et évaluatrice de l'action qui est racontée. On pourrait le dire tout aussi certainement de tout roman, de tout annuaire téléphonique, de tout menu de restaurant ou de tout ticket de métro; mais pour ces textes, il n'est pas certain que la nature et les « talents » du narrateur soient un enjeu majeur de leur existence... Dans *Un an*, ce narrateur-écrivain entretient un rapport

serré avec le texte, avec l'esthétisation de son texte. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'une forme de focalisation différemment modalisée, au sens où elle tend à ressembler à la focalisation « épique » dont nous avons parlé plus haut, ce rapport au texte met en évidence la fictionnalité du monde raconté, relègue au second rang la diégèse au profit du récit (plus spectaculaire), déporte l'attention du lecteur de l'action vers la narration et contribue à nourrir l'ambiguïté de focalisation en mettant en œuvre un point de vue qui, sous les dehors d'une objectivité présumée et garantie par les habitudes romanesques, recèle une subjectivité toute littéraire, toute savante. Il semble alors que la somme d'informations dont est dépositaire le narrateur contienne quelques pages de l'histoire littéraire et de quelques notions de narratologie, même si cet élément ne prend jamais l'aspect d'un terrorisme théorique. Cette focalisation dont nous parlons se déploie selon deux axes, la diégèse et le récit, que l'on pourrait aussi appeler les plans métafictionnel et métatextuel.

Sans jamais trop insister sur son existence physique, en n'étant présent que grammaticalement (sous forme de 1^{ère} et caché derrière la 2^e personne), ce narrateur fait alors figure d'écrivain ou à tout le moins de raconteur ayant un souci aigu de littérarité. Sa présence connotée, qui passe pour une sorte d'absence au monde représenté (hétérodiégétique), le fait ressembler davantage à une forme de narration présente au monde représenté (homodiégétique). Le mode de lecture retenu, attentif aux stratégies parfois retorses de la narration contemporaine (attention portée sur les délégations de la focalisation et sur les indices de régie) et aux procédés stylistiques tout aussi retors (sensibilité aux autoreprésentations métaphoriques et symboliques de la diégèse et du code) nous amène à nous représenter un narrateur qui n'est pas neutre du tout, au contraire.

Vers la subjectivité métafictionnelle

L'échec interprétatif du lecteur a pu l'amener à disqualifier le narrateur : ce dernier, qui abuse de son pouvoir de gestionnaire des savoirs, semble après tout avoir tenté de faire porter le blâme à son héroïne. Comme c'était le cas pour les foyers de perception, dans *Un an*, les foyers d'évaluation ne sont pas plus clairement délimités. Cette personne qui n'en est pas une s'autorise, en dépit de la discrétion dont elle devrait faire preuve, une évaluation des faits et gestes des personnages qu'elle encadre; peut-elle être dotée d'une personnalité qui s'exprime implicitement? Comme pour les cas d'ironie « classiques » des traités de pragmatique, qui miment la parole d'autrui pour la discréditer, il n'est pas besoin d'identifier la source de ce message imité pour que les effets d'écart et d'évaluation soient perçus. Une source évanescence suffit à faire fonctionner la « *figure of speech* » notamment par l'incongruité de son apparition au sein d'un discours assumé et soumis aux règles de la conversation. Pas tout à fait *à propos*, ces imitations de la parole de l'autre, même si cet autre n'existe pas et qu'il n'a jamais dit « ça », produisent un contraste de pertinence suffisant, comme nous l'avons déjà dit, pour que l'interprète de cette ironie procède à une recontextualisation de son apparition (*utterance*) en fonction des objectifs généraux de l'acte de communication qui lui sert de cadre; pour que le lecteur, dans le cas d'un roman, accorde à cette impertinence momentanée une pertinence de bon aloi.

CHAPITRE II

LE MÉTAFICTIONNEL : AUTORÉFLEXIVITÉ ET DISCOURS SUR LE DISCOURS

Nous avons laissé entendre plus haut que des représentations connotées de l'intrigue étaient condensées dans certaines stratégies énonciatives. L'organisation de la focalisation (qui en elle-même signale assez comment le lecteur adhère aisément à la suspension d'incrédulité que postule la narration hétérodiégétique non représentée) est aussi mise en évidence par des incongruités rhétoriques qui sont autant de traces de l'existence d'une instance organisatrice du récit. Une pronominalisation fantaisiste dirige l'attention vers la syntaxe : les anaphores et cataphores en pièces montées des grands jours tranchent joyeusement avec le relatif calme actantiel du roman, et esthétisent le trivial à tel point que cette incongruité freine le rythme de lecture, suscite le doute et commande ponctuellement la relecture. Quelques exemples :

a) « Victoire s'installait à l'abri, loin de l'eau glacée, déplaçait une serviette puis un journal et, assise sur celle-là, elle feuilletait celui-ci. » (UA : 27)

b) « Ces balles perdues tombaient aussi de temps en temps, les cabossant, sur les voitures et même parfois, les assommant, sur les voisins. » (UA : 38)

c) « Peu de monde, un patron par intermittence qui s'absente comme s'il était seul vers sa cave et sa cour et, à part Victoire, deux clients, l'un pilier structurel de permanence debout au bar, l'autre occasionnel de passage, assis. On se tait. Parfois pour occuper le silence, le structurel parle au patron qui ne répond pas quand il est là, puis au conjoncturel qui se contente d'acquiescer. » (AP : 102)

En a), la pronominalisation anaphorique joue sur le drôlatique de certaines formules visant à éliminer les redondances, mais qui nuisent à la compréhension immédiate de certains

messages. Le lecteur doit partir à la recherche des antécédents, et encore une fois, c'est l'économie de la lecture qui en prend pour son rhume. En b), le même procédé de substitution, cataphorique cette fois, joue sur les actants des verbes « cabosser » et « assommer », les intercalant en une sorte d'entrechat distrayant qui amuse et déconcentre. Aux limites des capacités d'assemblage qu'offre la langue, la pronominalisation se fait distributive et rappelle par la bande l'aspect mathématique et logique de la langue. En c), l'anaphore est plus complexe. Il s'agit en fait d'une synecdoque de genre (dirait Fontanier : 92) : une propriété est utilisée anaphoriquement pour désigner un tout. L'effet, pour chacun de ces exemples, hormis la bizarrerie, en est un de surprise, une surprise qui à notre avis affûte l'attention d'un lecteur déjà passablement échaudé par les digressions nombreuses qu'autorise le narrateur. Autour d'une forêt que Victoire ne fait qu'apercevoir du train, par exemple, il se livre à un touchant portrait qui pourrait bien, dans un autre contexte, passer pour une ode :

[...] pareils à leurs prochains, les conifères ont avec leur indépendance abdiqué jusqu'à leur identité, leurs déjections mêmes fournissent un sol de décorateur diplômé : moquette blonde à motifs, lit d'aiguilles satiné décoré d'une branche morte par-ci, d'une pomme de pin par-là, traitée antitaches et antifeu. Pour animer le tableau, un service minimum de ragondins, palombes, écureuils et d'autres encore crée des diagonales et pousse des cris, le vent froisse les arbres en harpe, les scies mécaniques chantent au loin. (UA : 58)

Pour qui ne perçoit pas le ridicule de la situation et l'incongruité de son apparition au sein d'un récit où le narrateur, par ailleurs, fait mine de ne pas trop savoir ce qui se passe, ce chromo peut passer pour une éruption poétique momentanée. Il faut sans doute rappeler le premier portrait qui est fait de cette forêt, qui rappelle la technique descriptive employée

dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet¹ : « Artificielle comme un lac, la forêt consiste en rangs parallèles de conifères, chacun ressemble à ses voisins disposés de part et d'autre de la route en glacis géométrique. » (UA : 57). L'incompatibilité des deux styles, l'un lyrique et l'autre neutre, en perturbant le pacte de non-ingérence d'un narrateur hétérodiégétique et non représenté conventionnel, annule les efforts de contextualisation que pourrait fournir un lecteur à la recherche d'indices servant à rendre ces incongruités plus pertinentes qu'elles ne le paraissent. L'entremêlement des tonalités dévoile leur construction.

De l'échec au miroir

À ces emballements rhétoriques s'ajoutent deux isotopies majeures : celle de l'échec, qui a déjà été évoquée, mais aussi des condensations loufoques autour de la réflexivité. L'un des traits caractéristiques des représentations de l'échec est la fatalité, l'échec inévitable et en quelque sorte prévisible, qui pourrait bien se résumer par la formule « ainsi doit-il en aller ». Ces échecs sont soulignés par la résultante des actions de Victoire, et commentés par le narrateur qui évalue ces achoppements. La plupart d'entre eux concernent des actions entreprises par Victoire et qu'elle ne peut mener à bien ou qui s'interrompent subitement sans autre logique que de laisser la place à d'autres projets d'actions. Quand elle réussira à mener à bien un projet, comme celui de rentrer à Paris, le cumul des échecs passés fera qu'il apparaîtra comme presque impossible qu'elle y parvienne.

¹ Ce passage, en particulier, met la puce à l'oreille :

[...] vers le fond de la vallée, la disposition en quinconce s'impose au premier regard. Dans certaines parties très récentes – celles où la terre rougeâtre commence tout juste à céder la

Il y aura d'abord les avortements d'actions. Victoire entreprend de faire la lumière sur la mort de Félix en se procurant des journaux, puis en les soutirant des poubelles, jusqu'à abandonner ce projet, sans autre forme d'enquête. Concurrément, elle tentera de se souvenir de la nuit qui a précédé la mort de Félix et, par lassitude ou déni, cessera d'occuper son temps par l'analyse de ses souvenirs. Ce sont ces deux actions qui, raisonnablement, devraient occuper son esprit, mais il semble que l'organisation matérielle de sa nouvelle vie l'occupe avec trop d'insistance. Voilà que s'assurer de passer quand même du bon temps la préoccupera davantage : aussi louera-t-elle pavillon situé près d'un terrain de golf, à Mimizan-Plage. Tout en pensant constamment au peu de moyens dont elle dispose, mais qui devrait suffire à assurer sa survie si elle ne le dépense pas trop rapidement, Victoire cherche à occuper ses soirées trop vides, et décide donc de s'activer à la recherche d'un amant. Entre temps, elle abandonnera le projet à peine formulé de se trouver du travail, prétextant, nous dit le narrateur, qu'on pourrait alors la retracer. Se prostituer, s'il s'agissait d'un projet, est repoussé à plus tard, en dernier recours.

Échecs interprétatifs

Le plus emblématique des projets de Victoire concerne le savoir. Elle a abandonné bien tôt les raisonnements et les interrogations à propos de la mort de Félix, nous l'avons assez dit. D'autres quêtes d'informations et d'interprétations l'attendront cependant, comme celui de chercher la source des sons sourds qu'elle entend lorsqu'elle vaque dans son pavillon. Sans émettre d'hypothèses à ce sujet, Victoire n'en est pas moins intriguée. Il

place au feuillage – il est même aisé de suivre la fuite régulière des quatre directions entrecroisées, suivant lesquelles s'alignent les jeunes troncs » (Robbe-Grillet : 13).

suffira qu'une balle de golf traverse la vitre du hayon de la voiture de Louis-Philippe, venu la rencontrer, pour que Victoire comprenne d'où provenaient les sons. À partir de ce moment, elle cherchera compulsivement les balles de golf, les classera, notera les marques, et les thésaurisera dans une armoire, jusqu'à abandonner aussi cette activité passe-temps. Elle amassera cette collection qui, comme toute collection, n'aura plus d'autre but que la collection, le cumul d'indices inutiles parce que ce qui avait à être résolu l'a été. Symbole par excellence du manque d'acuité de Victoire (on savait le pavillon situé près d'un terrain de golf), on pourrait aussi le dire emblématique du relatif silence du narrateur qui rapporte ses actions et perceptions. C'est un autre des problèmes de gestion des savoirs du narrateur omniscient. Si Victoire trouve étrange que Louis-Philippe la retrouve aussi facilement, même si elle s'est efforcée de déjouer le hasard en ayant recours à l'arbitraire dans le choix de son village d'accueil, elle n'entretient pas de curiosité ni ne mène d'enquête à ce sujet, comme si cet état de choses la dépassait, dépassait ses capacités d'interprétation. Ayant trouvé un amant, qui chaque soir monte chez elle la vouvoyer, Victoire n'a plus d'autres tracasseries que d'occuper ses journées et de ramasser des balles de golf. Gérard, c'est son nom, disparaîtra en même temps que l'argent que Victoire avait caché sous les balles de golf, dans une armoire. Victoire cherchera à savoir ce qu'il est advenu de Gérard en questionnant ses amis : elle abandonnera bien sûr cette enquête quand ils lui auront répondu qu'ils n'en savent rien. Aller à la police n'est pas une possibilité : Victoire craint encore qu'on la recherche. Rien ne semble réussir à Victoire, qui se résout toujours à poursuivre sa route en attendant. Mais en attendant quoi?

Le miroir, enfin

Ces multiples petits échecs agissent, par leur relative abondance, comme des stimuli à une recherche attentive d'indices semblables. La lecture devient ainsi collectionneuse, comme si elle s'était affûtée à la rencontre d'un objectif. Ainsi, la tension dramatique, qui jusqu'alors semblait n'être qu'un succédané de tension dramatique, se nourrit-elle pleinement de la curiosité auto-engendrée. D'un enjeu habituellement diégétique, le lecteur en vient à traquer sa propre lecture, sa propre acuité vis-à-vis des signes cryptés, à la recherche d'un secret proprement herméneutique. Si le lecteur choisit de retracer d'abord ce qu'on pourrait appeler autant des thématiques que des isotopies, il sera également poussé à repérer des adaptations de ces thématiques par la métaphore et l'allégorie, toutes formes de figuration d'éléments diégétiques que seule la lecture peut mettre en évidence.

Les miroirs ont l'habitude d'être des signes évidents d'autoréflexivité. Généralement, ils signalent le code autoréflexif et désignent une intentionnalité de faire se mirer l'organisation du récit dans les éléments qui le ponctuent. On en compte quelques uns dans *Un an* qui, pour signaux clairs qu'ils puissent paraître, n'ont de cesse de semer le doute quant au sérieux qui commanderait leur multiplication. En suivant cette piste, le lecteur trouve rapidement une clé. Le premier de ces miroirs se trouve dans le pavillon qu'a loué Victoire :

Elle vida sa chambre de tous les meubles et accessoires de sorte qu'hormis la commode et le lit, tiré face à la fenêtre dévêtue de ses rideaux, rien ne resta qu'un grand miroir fixé au mur latéral. Ainsi, dans la journée, Victoire couchée n'aurait devant elle qu'un rectangle de ciel tel une page blanche, grise, bleue selon le temps, divisée par une marge centrale au tiers de laquelle une espagnolette posait un point. (UA : 22-23)

Comme pour ajouter à la présence nue de ce miroir, la comparaison faite avec une page inaugure ce qui pourrait bien être une piste transversale à pourchasser. Ce même miroir, un peu plus tard, servira à décrire discrètement l'état d'esprit de Victoire qui vient de se faire voler ses économies : « Comme elle passait devant le miroir elle s'était arrêtée puis, surprenant le reflet de son visage, elle avait laissé tomber le tiroir à ses pieds » (UA :42-43). Le miroir servira d'autre truchement quand il permettra au lecteur de se faire une idée de l'apparence de Victoire qui, démunie et à la rue, n'avait pas été décrite par le narrateur depuis son départ de Paris :

Puis il arriva encore ceci, dans le miroir d'une pharmacie, qu'elle n'aurait pas cru voir se produire un jour : comme elle n'avait presque plus de vêtements de rechange, ni de produits de maquillage ni quoi que ce fût pour se laver, ni plus aucun argent pour y remédier, son apparence avait commencé de se dégrader. (UA : 59-60)

Alors qu'elle est prise en charge par Castel et Poussin, qui l'emmènent à la pêche, un dernier miroir surgit à l'improviste pour compléter le portrait :

Tôt le matin de l'ouverture [de la pêche], Castel emmena Victoire au bord d'un petit étang proche et limpide, ovale comme un miroir portatif, prolongé par un étroit canal en forme de manche de miroir portatif et l'on prit deux tanches. (UA : 93)

En plus de ponctuer des moments forts du roman, les miroirs suggèrent que la structure du roman puisse être symétrique. Ce dernier miroir ne reflète rien sauf peut-être les arbres – « comme si l'étang, soucieux de les voir trop fixes, remplaçait le ciel en produisant une illusion de vent » (UA : 93). Mais quand c'est le vrai vent qui secoue les arbres, « leur image devient tellement floue qu'immobile » (UA :94). La fin du roman (celui qu'on croyait mort, etc.) apporte de l'eau au moulin des échos. Irréconciliables, les peupliers et leurs reflets

rappellent immanquablement l'inadéquation entre les savoirs de Victoire et ce qu'elle apprend; le conflit entre les attentes du lecteur (s'il en a) et la surprise qui l'attend. Une symétrie semblable apparaît juste après, quand Victoire rentre à Paris :

Les guichetiers se tenaient derrière une vitre protégée par un rideau lavande et dont un trou circulaire occupait le centre. Des candidats au voyage faisaient état, par ce trou, d'un éventail de réductions pour obtenir des allers-retours à moindre prix. (UA : 107)

Doit-on rappeler le trou que fait une balle de golf dans la vitre du hayon de la voiture de Louis-Philippe, qui s'orne alors « d'une cavité circulaire de cinq centimètres de diamètre » (UA : 37)? À travers le trou, celui du guichet de la gare, Victoire retrouve alors Louise, une amie guichetière qui affirme s'être séparée d'un certain Paul : « Et puis tu sais comme est l'amour, toujours pareil, c'est la compassion ou le reflet » (UA : 108). Le narrateur, qui n'en manque pas une, signera au pied de la construction en miroirs qu'il a érigée, le code qui aurait dû être compris, et confirme nos soupçons en en rajoutant :

Il est surprenant que ce trou circulaire dans la vitre, conçu pour transmettre des informations strictement ferroviaires et d'un contour plus régulier que celui que Victoire a vu se former, six mois plus tôt, sur la voiture de Louis-Philippe, puisse véhiculer de tels points de vue sans que tout le système explose. (UA : 108-109)

Par ces propos ouvertement critiques, métafictionnels et métatextuels tout à la fois, le narrateur enlève au lecteur toute possibilité de brio : non seulement il rappelle les dégâts de la balle de golf, mais il en ajoute en rappelant que l'événement s'est déroulé au beau milieu de l'année de cavale de Victoire, « six mois plus tôt »; que le contour du trou circulaire du guichet est plus régulier et donc machiné, fabriqué, poli et qu'enfin, les propos sans grand intérêt (ni ferroviaire ni autre) que tient Louise devraient en principe faire exploser le « système » parfait d'échos. Il n'est jusqu'au boulevard Arago que parcourt à pied Victoire,

« profilé en boomerang » et « bordé d'arbres roux d'où par temps frais, lumière grise et ciel bas tombent des marrons qui rebondissent parfois sur les voitures en négatifs des balles de golf » (UA : 109), pour parachever le miroir. Renversement symétrique, retour à la case départ² : c'est en quelque sorte le portrait de la lecture qu'exige le roman. L'inversion est flagrante quand Lucien, l'homme chez qui elle loge en suivant les conseils de Louise, trouve « dans un cheveu de Victoire [au bord de la baignoire] une ligne d'écriture, une longue signature détaillée, tous ses prénoms suivis d'un paraphe à méandres » (UA : 110) qui souligne la réémergence de l'identité de Victoire, identité qu'elle a pendant un an tenté de dissoudre dans le peu de traces de son existence qu'elle s'affairait à effacer et que le narrateur, complice ou imitateur, complétait de ses bienséantes omissions.

Suivant ces « glacis symétriques », on pourrait dresser la liste des objets bancals ou désuets qui meublent les espaces désaffectés que visite Victoire, et qui se font l'écho de ses échecs répétés, de ceux du narrateur et du lecteur :

Plus tard elle venait d'inspecter le pavillon en détail, d'ouvrir les penderies vides où s'entrechoquaient des cintres et les tiroirs pleins d'objets incomplets : albums photographiques désaffectés, clefs sans étiquette, cadenas sans clefs, manches d'accessoires et poignées de portes, tronçons de bougies, fragments de montants de lit, montre privée de sa grande aiguille. Sur des consoles se dressaient quelques chandeliers vides et lampes sans prise, ainsi que ce qu'on doit appeler photophore, un soliflore, posés sur des napperons de canevas et de dentelle gâtée. (UA : 20)

On pourrait aussi ajouter à cette liste le « petit éléphant d'étain » (UA : 22), un éléphant blanc qui fait partie des objets personnels de Victoire, mais cette collection pourrait devenir une fin en soi, « peut-être un peu envahissante » (UA : 38). Le repérage de

² Le roman se décline en plus sur 111 pages, un palindrome que les obsessifs pourront ajouter à la somme des arrangements symétriques « parfaits ».

ce qui pourrait bien être un système de représentation des divers problèmes narratifs que présente le roman devient une activité prometteuse. La multiplicité des traces, des indices, des arguments en faveur de cette hypothèse stimule leur recherche. Sitôt que la recette semble connue, la collection peut commencer. Mais bien vite, on l'a vu, par habitude sans doute, ou parce que la collection devient trop abondante; parce qu'elle semble trop bien construite pour être honnête et finalement parce que le narrateur s'amuse à la détruire explicitement (la piste du miroir); bien vite cette collection devient perverse. Elle contribue à rendre encore plus efficaces les incomplétudes qu'aménage la narration, et mène doublement le lecteur en galère. Le partage d'un certain espace de savoirs, la connivence ressentie par le lecteur et temporairement consentie au lecteur désigne implicitement une hiérarchie parmi les acteurs. Au sommet de celle-ci, au-dessus du narrateur, quelqu'un qui est aux commandes distribue les cartons d'invitation.

CHAPITRE III

NARRATION ET MÉTADISOURS : QUELQU'UN EST AU PIANO

Considérons, se propose-t-il, les effets du soleil sur les grandes blondes. Réfléchissons. Pas de demi-mesure avec lui : le soleil bronze ou brûle, il vous tanne ou vous tue. S'il cuivre généreusement les grandes blondes chaudes et conquérantes, il calcine sans miséricorde les grandes blondes chlorotiques réfrigérées. Trop poreuses et translucides, les chlorotiques s'empourprent aussitôt, s'enfièvent et se retirent. Reste les conquérantes, telles qu'au chapitre onze nous avons tenté d'en esquisser le portrait : leur épiderme plus dense, leur carnation plus résistante accueillent en héros les ultraviolets. Oui, penchons-nous, se dit Salvador, préférons nous pencher sur les grandes blondes bronzées. La porte s'ouvrit alors : paraît une grande blonde bronzée.

Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995, p. 238

LE DIRECTEUR

Mais oui, « n'est-ce pas » ou « j'espère », ça revient au même! Enchaînez, enchaînez. Attendez : peut-être moins appuyé... Tenez, regardez, je vais vous montrer... (Il remonte sur le plateau, puis jouant lui-même le rôle depuis l'entrée :) « Bonjour mademoiselle... »

Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1958] 1994, p. 105

Max Delmarc est un pianiste un peu fatigué d'exercer ce métier : hôtels, avions, trains, salles de concert, studios d'enregistrement, signature d'autographes, etc. Il en a un peu marre. Sa vie amoureuse se conjugue au passé : une certaine Rose, qui l'a profondément marqué bien qu'il ne lui ait jamais parlé, hante ses déambulations. Bernie, l'assistant qui contrôle entre autres son ingestion d'alcool, ne réussit pas à lui faire voir la beauté des choses. Mais de toute façon il va mourir, le narrateur nous en avertit très tôt.

Poignardé dans la rue, avec pour seul témoin le chien de la voisine (l'histoire ne dit pas s'il a une odeur de chien), Max meurt. Il se réveille pourtant au « Centre », panaché entre l'hôpital psychiatrique (coercitif) et l'hôtel cinq étoiles (luxueux). Ce Centre est animé par nuls autres que Doris Day (en infirmière lascive et distraite), Dean Martin (en préposé au bénéficiaire jovial mais discret) et Béliard (personnage tout droit sorti du roman *Les Grandes blondes*, en agent de probation sévère et blasé). *Twilight zone* parodique, le Centre se charge de préparer les décédés afin de les diriger soit vers la section Parc (sorte de jardin botanique exhaustif en guise d'éden de pacotille) ou alors vers la section urbaine (un sosie à epsilon près d'un Paris gris). Après avoir subi une légère chirurgie esthétique, destinée malgré la légèreté de la correction à lui procurer une nouvelle identité, Max est catapulté sur Terre, destination Amérique du Sud hollywoodienne. Sur place, il doit d'abord réussir à obtenir des papiers d'identité contrefaits, qu'il obtient comme de raison en acceptant de transporter quelque mallette typique vers Paris. Rentré en « zone urbaine », devenu Paul Salvador (comme le producteur télé des *Grandes blondes*) et dégoûté par l'alcool, Max doit obligatoirement changer de métier, éviter de renouer avec son ancienne identité et de contacter les gens qu'il connaissait. Le Centre a prévu pour « Paul » une situation de barman – ô, ironie du sort – dans quelque hôtel de bas niveau, au sous-sol de cet hôtel pour achever sa descente vers la banalité. Quand il revoit Bernie, qui le reconnaît, Max abandonne cette situation paradoxale en devenant pianiste de cabaret, au grand dam de Béliard descendu du Centre pour lui rappeler l'interdit. Démoniaque comme le suggère son étiquette, l'ange vaguement déchu tombé à son tour dans l'alcool fera la rencontre de Rose,

courtisera prestement Rose et remportera Rose sous les yeux de Max qu'elle ne peut pas reconnaître. « Bienvenue en section urbaine » conclura Béliard.

Alors qu'*Un an* présentait une situation tout ce qu'il y a de plus réaliste (référentialité appuyée, vraisemblance empirique de bon aloi, etc.), *Au piano* pactise avec la fiction pure, avec un imaginaire eschatologique tourné en dérision par ses aspects convenus et de cliché. En fait, le roman est habité par une sensation de déjà-vu pour qui connaît l'œuvre d'Echenoz. S'y trouvent reproduits, de manière à peine voilée, les dadas du romancier : descriptions délirantes et superfétatoires, intrigues amoureuses aussi douloureuses que dérisoires et narration paradoxalement enjouée quand il s'agit de raconter le tragique. Les échecs répétés de Max comme son impossibilité d'agir sur le déroulement de ses vies sont aussi en accord avec les trames usuelles des romans d'Echenoz. Plus encore, nombre de clins d'œil viennent souligner l'appartenance du roman à l'œuvre en son entier : une « lignée » de personnages des romans *Lac*, *Les Grandes blondes* et *L'Équipée malaise* peuplent *Au piano*, conférant à l'ensemble une parenté qui relève gratuitement de l'intertextualité. Tout se passe comme si le roman était par avance destiné aux lecteurs d'Echenoz tant la trame narrative fait appel à ces connaissances¹.

Signe masqué d'une personnalité de narrateur, la focalisation livresque, comme nous l'avons appelée, prend ici une importance capitale. Elle procède de la même manière : métafictionnel et métatextuel viennent consolider la construction d'une personne narrative

¹ D'ailleurs, et ce sera la seule extrapolation du genre dans notre analyse, ne lit-on pas la phrase « Jean Echenoz Au Piano » sur la couverture, comme on pourrait l'entendre de la bouche du leader d'une formation musicale, juste avant les rappels, lors d'un *jam session* final destiné à mettre en valeur chacun des membres d'un orchestre – jazz, rock ou folklorique?

à la source de la narration. S'ajoute à ces évaluations de la diégèse et de la narration un rapport d'adresse au lecteur tissé de connivence et de sous-entendus.

Le registre métafictionnel est un discours tenu sur le contenu de la fiction, discours qui, dans l'observation que nous en faisons, ne provient pas d'un être représenté dans cette fiction. Dans *Un an*, ce registre était parfois indistinct du registre figural qu'empruntait le narrateur, de telle sorte qu'il était possible de rapprocher la source de ces évaluations (mélioratives ou péjoratives, euphoriques ou dysphoriques) d'une forme de prise en charge du foyer de perception du personnage par le narrateur.

Dans *Au piano*, ce jeu est poussé un peu plus loin car le narrateur rend évidente sa présence en disant JE (et NOUS) et en interpellant le lecteur directement. Cette métalepse met au jour les plans métafictionnel et métatextuel : en évaluant, en jugeant ce qui se passe dans la diégèse et la manière dont se construit le texte, la narration rend apparente sa fonction de régie.

Un narrateur en défaut de discrétion

Tactique usuelle en pédagogie : l'art du missionnaire ou du propagandiste ne consiste-t-il pas à se mouler exactement sur la conscience d'autrui, à adopter son point de vue pour la transformer et dériver le cours de ses passions? L'orateur a l'instinct de ce mimétisme et s'adapte aux auditeurs pour que les auditeurs s'adaptent à lui.

(Jankélévitch, 1964 : 110 dans Forget : 52)

S'il se faisait relativement discret dans *Un an*, le narrateur absent de la diégèse était néanmoins responsable d'un certain nombre d'évaluations. *Au piano* est moins frugal en évaluations : l'action de Max, ses perceptions et la fonction de narrateur sont commentées au point où la distance entre la narration et la diégèse est conséquemment agrandie,

procurant au narrateur un surplomb qui rend problématique le repérage des sources des perceptions qu'il est censé rapporter. Alors que dans *Un an* ces brouillages ne donnaient pas lieu, sauf à quelques moments précis, à une indétermination de la source de la voix qui prononçait ces jugements (Victoire est peu loquace), les nombreuses délégations de la voix laissaient songeur : toute parole semblait indirecte. Vincent Jouve rappelle les différentes modalités canoniques de la représentation indirecte de la parole : les discours narrativisé et transposé et le style indirect libre. Le discours narrativisé intègre les paroles du personnage à la narration, « les met au même niveau que les autres événements. Le récit, poursuit Jouve, demeure donc très éloigné des mots effectivement prononcés; il se contente d'une référence très vague à leur contenu ». Le discours transposé « est plus proche de l'exactitude des propos émis » dont une variante est le style indirect libre par lequel « les propos évoqués gagnent cependant en autonomie ». Un type de discours direct évoqué par Jouve retiendra plus tard notre attention : le discours immédiat, un discours non rapporté qui semble amalgamer les paroles du narrateur avec celles du personnage (Jouve : 30-31).

La différence entre le discours narrativisé et le discours transposé tel que les présente Jouve est pour le moins nébuleuse. Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino tentent de systématiser les différences entre les diverses manifestations du discours indirect qui tiennent – en gros – à la forme syntaxique (présence ou absence d'une subordonnée complétive), au sémantisme du verbe qui les introduit (qui peut plus ou moins directement renvoyer à un acte de parole), au niveau de précision retenu quant au contenu de l'énoncé rapporté ainsi qu'aux traits phonique, lexicaux ou grammaticaux (qui peuvent ou non être ceux qu'aurait retenu tel personnage) (Molino et Lafhail-Molino : 209-211). Ainsi, on peut

dire que « [...] Louis-Philippe avait grommelé qu'il regagnait Paris le soir même sans préciser s'il reviendrait » (UA : 47) est une narrativisation de la parole, alors que « Louis-Philippe avait affirmé qu'il quittait ce trou à rats pour rentrer à Paris » et « Louis-Philippe avait fait part à Victoire de son désir de quitter ce trou à rats : il avait mieux à faire que de végéter là à ne rien faire, parmi les provinciaux ridicules qui ne savaient même pas faire le thé correctement » apparaîtraient respectivement comme une transposition de la parole et un discours indirect libre. Entre les trois « degrés » de fidélité à la parole se manifeste la même organisation : quand des paroles sont rapportées, elles sont transposées aux plans déictiques (« je quitte » devient « il quitte »), mais l'aspect « oral » de leurs propos est plus ou moins filtré selon qu'on en résume le contenu ou qu'on en rappelle les traits langagiers saillants. Syntaxe, sémantique et traits phoniques et lexicaux devraient en principe nous permettre d'identifier la source des paroles et pensées rapportées. Comme dans *Au piano* le narrateur est supposé absent de la diégèse, il n'y a pas lieu de confondre, habituellement, discours indirect d'un personnage et discours direct du narrateur; le narrateur n'étant pas une personne, il ne devrait pas pouvoir parler. Or il n'en va pas exactement de même avec celui d'*Au piano*, qui, toujours absent, n'en parle pas moins. Ainsi, tenter de repérer les sources évaluatives; tenter de cerner les foyers de perception revient à tenter de démêler *qui parle de qui rapporte les paroles de qui*.

Une personne narrative : les traces de la subjectivité du narrateur

Il s'agira ici de mettre en évidence les indices qui dévoilent la subjectivité du narrateur. Ses interventions « personnelles » en régie de narration, ses opinions sur les éléments de la diégèse et la démonstration d'un savoir et d'opinions extradiégétiques

contribuent à dessiner les contours flous d'une personne narrative, personne qui n'a d'autre existence que narrative puisqu'elle n'appartient pas à la diégèse et qu'elle n'appartient au monde extradiégétique que par défaut.

Régie : rythme, ordre et manière

Les moments du roman où le narrateur prend la parole surprennent. Un premier type d'intervention est l'actualisation de la fonction de régie du narrateur. Ces interventions portent sur le rythme du récit, son ordonnancement et le choix des mots qui le composent. Discours sur le récit, ces paroles incarnées se font joyeusement métatextuelles : elles mettent en évidence la structure narrative et se font volontiers évaluatives. Ainsi, une description de la physionomie et de l'habillement de Max est reprise en synthèse qui annonce son intention de brièveté : « Bref il est très bien habillé mais son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse » (AP : 9). Puisque être « très bien habillé » ne veut rien dire en soi, il semble que le narrateur tranche la question, et rapidement. « Bref » n'est qu'un des nombreux compléments de phrases apparentés au discours direct. Ailleurs, un autre souci, d'exhaustivité celui-là, sera communiqué par le narrateur, une exhaustivité qui sert de passe-temps : « Comme il ne se passe pas grand-chose dans cette séquence, on pourrait l'occuper en parlant de ce ticket. C'est qu'il y aurait pas mal de choses à dire sur ces tickets, sur leurs usages annexes [...] » (AP : 71). Cette légère mise en bouche donne lieu à l'énumération d'une foule d'usages possibles du ticket de métro qui se termine – une page plus loin – par un aveu semblable à un prétérit rétroactif : « [...] mais ce n'est peut-être pas le moment de développer tout ça »

(AP : 72). Comme s'il s'avouait coupable de digression inopportune, il justifiera par la suite ses choix de rythme :

On aurait à première vue peu de raisons de s'appesantir sur cette station sauf que c'est là, contre toute vraisemblance, que Max a cru reconnaître à nouveau Rose. Et ça s'est passé comme ça (AP : 74).

Il mettra en évidence le côté un peu lassant du compte rendu des pérégrinations de Max : « Max arrivait sur le quai désert, direction Nation, quand une rame s'est présentée qui venait en sens inverse, vers Étoile – ces histoires de rames, ça n'en finit pas » (AP : 74). L'inventaire des fonctions narratives ne s'arrête pas là. Les choix de Max sont aussi sérieusement débouloonnés; des pistes sont lancées qui sont aussitôt délaissées, et qui semblent décevoir le narrateur qui aurait bien aimé disposer d'un peu de bonne matière à pause méditative :

[...] Max aurait aussi pu s'intéresser aux viaducs que l'on emprunte, chers bons et beaux viaducs, chère vieille architecture de fer intelligente et digne, et puis non : comme son projet de poursuite se défaisait à vue d'oeil, vite fané comme un coquelicot, voici qu'il descendit du métro à la station Nationale. (AP : 72)

Par crainte de passer pour un radoteur, pour éviter la répétition (mais sans réellement y parvenir, par contre), le narrateur cherche aussi à montrer qu'il est conscient d'avoir déjà décrit tel lieu antérieurement. Le rappel, comme le souci de brièveté, permet lui aussi de couper court : un raccourci qui n'est pas aussi économique qu'il prétend l'être. Éviter de répéter, et désigner cette omission, prend alors les allures de précautions rhétoriques :

Ce bureau [celui du directeur du Centre, Monsieur Lopez], prenons le parti de ne pas trop le décrire, indiquons simplement que son ameublement et sa décoration sont assortis, peut-être en un petit peu plus terne et triste, un petit peu moins bien nettoyé, au style des lieux jusqu'ici traversés par Max. (AP : 114)

[...] la sonnerie discrète de l'ascenseur fit savoir qu'on était arrivés. Passons sur les nouveaux couloirs qui débouchèrent, cette fois, sur une entrée bien différente de celle par où Max avait tenté de s'enfuir. (AP : 136)

Et, bien que celui-ci, nous l'avons dit, n'eût jamais été ce que l'on appelle un séducteur, jamais été sensible aux appels plus ou moins subliminaux qu'on pouvait lui adresser car jamais assez sûr de lui pour les considérer comme tels, il lui sembla que Doris le regardait plus précisément, lui souriait avec plus d'acuité. (AP : 130)

« Prenons le parti de ne pas trop le décrire »; « passons sur les nouveaux couloirs » et « nous l'avons dit » ont en commun d'abord de mettre en scène une sorte de JE de narration qui tend à vouloir inclure le lecteur dans ses entreprises; ensuite de rendre visibles les choix de narration (comment raconter?) et enfin de souligner la paternité² des choix de narration (qui raconte?). Chemin faisant, cette paternité dévoilée met à nu les procédés narratifs qui subissent à l'évidence une inspection régimentaire : rythme, ordre et manière du récit sont pointés du doigt. C'est ainsi que dans une description de la femme au chien, même le vocabulaire retenu est passé au peigne fin en une sorte de précision à vocation concessive :

Une autre fois, fin de matinée, il la vit venir de l'autre bout de la rue, vêtue d'une jogging – tenue de jogging Hermès, bien sûr, mais bon, tenue de jogging – et tirant après elle un Caddie – Caddie de chez Conran, d'accord, mais enfin Caddie. (AP : 55)

Passe encore qu'il s'adonne aux arrêts sur image (à propos d'un ticket de métro, par exemple) et qu'il fasse grâce au lecteur des détails (en coupant court sur l'habit de Max); mais ce narrateur le fait en mettant en évidence l'architecture narrative tout en prenant la parole en son nom.

Opinions et savoirs : monde diégétique, personnages et situations

Le discours métatextuel, on l'a vu, était souvent accompagné des traces de sa source. Il en va de même pour le discours métafictionnel, à ceci près que c'est par déduction, parfois, qu'on en arrive à penser que l'évaluation provient de l'extérieur du monde fictionnel. Par exemple, l'emploi de certaines épithètes chargées de présupposés suffit à démasquer une instance évaluatrice :

[...] Max profita de son après-midi libre pour se rendre aux Grands magasins du Printemps dans un but prosaïque de renouvellement sous-vestimentaire. (AP : 18)

Cette autre-là, n'hésitons pas, était aussi une femme surnaturellement belle, pas le même genre que Rose encore que, oui, peut-être y avait-il quelque chose. (AP : 33)³

Et je, dit Max, voilà, je voulais juste savoir qui vous êtes. Gonflé, le type. (AP : 52)

Comme l'emploi de l'adverbe « trop » laisse supposer qu'une quantité maximale a été dépassée, l'emploi des épithètes « prosaïque », « belle » et « gonflé » laisse croire à une norme, une échelle à l'aune de laquelle des éléments diégétiques sont évalués : de prestige, de beauté ou de savoir-vivre, ces échelles sont implicites et témoignent d'une subjectivité qui n'a pas besoin d'être manifestée syntaxiquement pour être rendue visible. Il en sera de même du « cri à la con » que poussent les singes (AP : 138) ou du costume de Jaime qui, accueillant Max à l'aéroport, « portait ridiculement une barbe, un chapeau, des lunettes sombres et un imperméable boutonné jusqu'à la glotte » (AP : 181). Les plus grandes unités

² Bien qu'il serait aussi juste de parler d'autorité, prenons le parti de réserver ce paradigme pour désubstantiver auteur; chaque chose en son temps. Paternité présente l'avantage d'imager un peu le processus en fournissant généreusement son champ lexical : engendrer, déshériter; putatif, orphelin, etc.

de fiction ne sont pas en reste : elles sont également victimes de cette instance évaluatrice.

Alors que Max est préoccupé par ses rencontres imprévisibles (et combien stériles) avec la femme au chien, le narrateur, pourtant par ailleurs assez clairvoyant, émet des hypothèses :

Un soir qu'il l'aperçut plus élégante encore que d'habitude – or pour être élégante à ce point, sans doute se rendait-elle à une soirée, et va savoir avec qui, et on peut se demander si Max ne commencerait pas à être jaloux, tout va si vite dans ce genre d'histoires –, elle lui adressa un sourire amusé [...]. (AP : 54)

Non seulement il met en doute son propre savoir sur les pensées de Max (qu'il pénètre sans histoires, d'ordinaire), mais il fait porter son jugement sur le caractère convenu et prévisible de « ce genre d'histoire ». Qui plus est, cette digression spéculative prend aussi à témoin le lecteur par l'emploi toujours ambigu du « on » qui peut aussi bien vouloir dire « moi-narrateur et vous-lecteur » que « vous-lecteur » seulement. Nous reviendrons sur ces rapports d'adresse un peu plus loin. Paradoxalement, à côté de ces approximations règnent nombre d'autres évaluations des actions et des casse-tête de Max. C'est ainsi que ses motivations à poursuivre Rose sont soupesées :

Depuis, Max passe une partie de sa vie à croire, espérer, attendre de la rencontrer par hasard. Il n'est pas une journée sans qu'il y pense quelques secondes, quelques minutes ou plus. Or ce n'est pas raisonnable. Trente ans après, Rose réside peut-être à l'autre bout du monde, ayant déjà, d'après l'informateur, quelques dispositions pour ça, ou peut-être même au fond qu'elle est morte, elle n'en avait pas moins, sur ce point, que nous tous (AP : 29-30).

³ Le « n'hésitons pas » est ici remarquable : il marque tout à la fois un choix narratif de non-tergiversation, une marque de régie (métatextuel), et ajoute de la valeur à l'aspect évaluatif de l'emploi de l'épithète « belle » (métafictionnel).

Il en ira de même pour la poursuite en métro qu'ose Max : « L'entreprise est absurde. On ne suit pas un métro. Mais au fond pourquoi pas » (AP : 68); ou pour la recherche en dilettante qu'il mène dans la section « gotha » des journaux d'Iquitos :

[...Max] continuait cependant de vérifier si Rose, par hasard, n'apparaîtrait pas sur l'une de ces photos. Certes, cette hypothèse était hautement improbable mais au fond, rien n'aurait empêché Rose d'avoir épousé un banquier argentin, un chevalier d'industrie guatémaltèque à défaut d'un sénateur paraguayen (AP : 168-169).

Mélange d'empathie et de prise de distance avec les opinions de Max, ces évaluations ambivalentes témoignent d'un effort de compréhension des motivations du personnage, bien que cet effort sente la douce ironie. Cela n'empêche pas le narrateur de sermonner indirectement Max de n'être pas plus prudent quand il rentre chez lui, de nuit, tout occupé qu'il est à surveiller l'apparition possible du mari de la femme au chien :

[...] Max jette un coup d'oeil semi-circulaire devant lui pour vérifier que le mari de la femme au chien ne s'est pas dissimulé dans un recoin, ayant changé d'avis et guettant le retour de Max pour lui nuire. Non, personne. Mais que ne l'a-t-il plutôt jeté, ce coup d'oeil, derrière lui, car soudain il se sent empoigné par le col de son manteau, renversé sur le trottoir et le voilà couché sur le dos de tout son long avec deux types montés sur lui, masqués par des foulards [...] (AP : 83).

Mais il n'y a pas que ce pauvre Max qui subisse les foudres à demi moqueuses du narrateur; le décor, même le décor en est victime :

Il y avait très peu de chemin à faire pour accéder au bar, à cette heure-ci presque vide et d'où l'on pouvait regarder le paysage en paix bien que d'épaisses tiges horizontales au milieu des vitrages, incompréhensiblement disposées juste à hauteur des yeux, contraignent à vous pencher ou vous hausser sur la pointe des pieds pour contempler ce paysage, par ailleurs dépourvu d'intérêt (AP : 38).

Hormis un choix de pronom exotique (on devrait plutôt lire « contraignent à *se* pencher ou *se* hausser »), qui est une autre forme de rapport d'adresse (à qui? je vous le demande) et

une invention adverbiale plus ou moins heureuse, cette digression promet (« regarder le paysage en paix »), explique pourquoi elle est déçue par les difficultés qui minent la réalisation de cette promesse (les tiges horizontales et les acrobaties de l'usager) et finalement déçoit (le paysage est dépourvu d'intérêt)⁴. Entre parler pour parler et dire pour avoir le plaisir de se plaindre, ce narrateur choisit probablement les deux. Tout pétri de la honte d'avoir à répéter un cliché du polar⁵, le voici qui se moque des interlocuteurs de Max :

Max n'eut pas le temps de répondre que déjà l'autre, souriant comme s'il n'attendait que ça, lui faisait une proposition si classique et si dénuée d'imagination qu'on est gêné de la rapporter. Il s'agirait, comme il est trop usuel dans ce genre d'embrouille, de transporter une certaine chose à l'étranger – la France en l'occurrence – contre une certaine rémunération. Situation si convenue qu'il ne serait même pas besoin de préciser la nature de cette chose, enfermée dans une mallette de lézard à fermoir en métal doré [...] (AP : 176-177).

Opinions et savoirs : monde extra-diégétique, sapience et encyclopédie

L'étendue du savoir du narrateur d'*Au piano*, en d'autres mots son omniscience, prend des proportions telles que l'expression de ce savoir constitue à elle seule une preuve d'une certaine personnalité narrative. Des propos sur le *texte* aux propos sur la *diégèse* on en arrive à une somme de propos sur le monde référentiel, extrafictionnel. Qu'ils soient ou non directement évalués ou simplement répertoriés, les éléments extradiégétiques subissent une focalisation semblable aux éléments diégétiques : le narrateur les perçoit ou se les remémore et use de sa propre voix pour en rendre compte. Pour bien faire sentir

⁴ On se rappellera de ce côté déceptif, privatif, des pistes lancées qui ne sont jamais poursuivies; des actions qui sont entreprises mais qui n'aboutissent jamais ou des missions sitôt lancées, sitôt avortées.

⁵ Il s'en trouvera pour dire que Gloire Abgrall, héroïne du roman *Les Grandes blondes* (1995), doit recourir à des méthodes semblables pour rentrer en France, après son séjour en Inde.

l'étrangeté de ce type de focalisation au sein du roman, il suffirait de rappeler que l'essentiel de la mission de ce narrateur devrait être de rapporter ce que le personnage de Max perçoit; que le type de focalisation retenu est du type « situation figurale » et que son narrateur n'est pas représenté. Qui plus est, ces dérogations à la règle qui veut que le narrateur, dans ce type de focalisation, délègue le foyer de perceptions au personnage sont compliquées par une indétermination de la source de perception : on ne peut pas vraiment mettre tout dans le même sac, de sorte qu'entre l'érudition supposée du narrateur et celle de Max il est périlleux de tenter un classement. Que faire en effet de cet énoncé sapiential : « Depuis la salle, même depuis le premier rang, personne ne s'imagine que c'est si difficile. Ça paraît même aller de soi » (AP : 17)? Provient-il des délibérations intimes de Max et de son expérience de la scène, ou d'une vérité anthropologique rappelée et endossée par le narrateur? De l'opinion du narrateur à celle de Max, il devrait y avoir une transition, une délégation; mais non, tout le crédit de cette observation revient au narrateur. Or la dynamique est parfois renversée; c'est-à-dire que le narrateur, après avoir porté sur les réseaux souterrains du métro de Paris un regard chargé de perspicacité et de l'expérience du monde référentiel, fait porter à Max le malaise qui résulte de ces observations. Max, qui n'est pas *a priori* doté d'une sagesse urbaine méditative, est contaminé par celle du narrateur, ce qui nous rappelle sa dépendance envers celui qui le fait non seulement naître, mais lui insuffle en apparence un certain nombre de sensations :

On sait bien qu'au départ, point d'histoire, le carrelage immaculé du réseau, calqué sur celui des cliniques, avait pour but d'affaiblir sinon d'annuler les idées inquiétantes injectées par la profondeur – obscurité, moiteur, miasmes, humidité, maladies, épidémies, effondrements, rats – en déguisant ce terrier en impeccable salle de bains. Car il existe une malédiction des salles de bains. Une salle de bains

un petit peu sale a toujours l'air plus sale qu'une non-salle de bains beaucoup plus sale. C'est qu'il suffit d'un rien sur une étendue blanche, banquise ou drap, d'un minuscule détail suspect pour que tout vire, comme il suffit d'une mouche pour que tout le sucrier soit en deuil. Rien n'est triste comme un cerne entre deux carreaux blancs, comme du noir sous les ongles, du tartre sur les dents. Rentré chez lui Max n'aurait même plus à coeur d'aller prendre une douche. (AP : 77)

Entre la non-douche de Max et le dégoût de la profondeur des stations de métro évoqué par le narrateur se produit une sorte de contamination à rebours. Difficile de départager causes et effets : comme la mouche qui endeuille tout le sucrier, la non-douche abâtardit la sagesse urbaine, faisant en sorte qu'il est possible de croire que l'observation a pour foyer tout autant le narrateur que Max. Il en ira de même pour le portrait-éclair d'Alice, teinté d'un autre type de sagesse urbaine :

Comme certaines femmes pas très jolies, il lui en fallait très peu pour provoquer son hilarité, aussi riait-elle un peu trop souvent bien que son rire sonnât rauquement comme un cri de rage ou de souffrance, comme si rire lui faisait mal, comme si elle essayait d'expulser quelque chose avec difficulté. (AP : 58-59)

Qui donc se permet de tels jugements? Est-ce Max qui estime qu'Alice rit « un peu trop souvent »? Est-ce le narrateur qui intente un procès aux femmes pas très jolies? Chose certaine, il transpire des avis respectifs du pianiste et du narrateur une complicité qui détonne : il est plus fréquent que ce soit le narrateur qui assume le rôle de moqueur impénitent, que le moqué soit Max, son assistant Bernie ou son agent Parisy. C'est sans doute son expérience présumée de la gent féminine qui nous vaut les épithètes « belle » (Rose et la femme au chien), « pas très jolie » (Alice) et tour à tour informe et stagnante et « pas du tout informe », « grande blonde un peu rousse, pas formidablement terrible mais pas si mal, toujours habillée plutôt sexe avec des talons hauts comme ça » (Félicienne, AP : 189 et 191). Cette compétence évaluative, qui ne saurait être celle de Max uniquement,

s'étend à presque toute chose, de la station Passy qui est dite « très jolie, [...] très aérée, très chic, surplombée de hauts immeubles aussi distingués que des vaisseaux amiraux, si beaux qu'ils en ont l'air vides et strictement décoratifs » (AP : 65) à la télévision avec laquelle « c'est toujours la même histoire [...] : espace, écran, idées, projets, tout y est plus petit que dans le monde normal » (AP : 64). Même le motocarista d'Iquitos, comparé encyclopédiquement à diverses formes de taxi comme le rickshaw, semble faire partie de sa large expérience du monde :

Mais on sait ce que ça vaut, un compteur de rickshaw, on sait à quel point c'est peu fiable, à tel point qu'on ne discute pas moins âprement ni préalablement le prix de la course avec un motocarista qu'avec un rickshaw-wallah tamoul, un zemidjan béninois ou un pilote de tük-tük laotien. Quant au confort qu'assurent l'un ou l'autre de ces véhicules, il est à peu près comparable à tous égards (AP : 169-170).

Pour cette dernière évaluation en forme de comparaison, l'expérience du monde apparaît plus évidemment que pour ce qui concerne la station Passy : leur référentialité ressortit néanmoins à l'extra-diégétique, et témoigne d'un bagage encyclopédique qui, dans un cas comme dans l'autre, trace les frontières de l'omniscience, du savoir et des opinions du narrateur. Cette attitude « je connais les hommes et le monde » contribue aussi à augmenter la distance entre le narrateur et son personnage. S'ils semblent aussi blasés l'un et l'autre, ce n'est pas pour les mêmes raisons : le narrateur témoigne d'une curiosité éteinte par l'atteinte d'une somme suffisante d'informations alors que Max témoigne d'une curiosité éteinte depuis toujours. De la même manière, les « vérités de toujours », cette forme de sagesse, font de Max une sorte de sous-homme aux déficiences duquel le narrateur-sauveur consent à suppléer, moyennant l'effacement de tout brio pouvant émaner de son

protégé. Il ne subsiste alors de Max qu'un substrat de savoirs, de personnalité et d'éloquence – bref il fait pitié et c'est charité que de raconter son histoire. La banalité n'est jamais bien loin, de sorte que les périodes creuses des vies de Max n'ont jamais rien d'extraordinaire. Le passage au Centre sera ainsi neutralisé :

Le début de la journée suivante serait assez déprimant. C'est aussi qu'on serait dimanche et que, même dans un lieu semblant aussi coupé du monde que le Centre, le dimanche produirait comment toujours et partout son effet de lenteur et de vide, d'étirement pâle, de résonance creuse et navrée (AP : 118).

Même les petits rebondissements, comme la nuit d'amour-litote avec Doris Day au chapitre 18, seront aplanis par l'impassibilité du narrateur :

Vraiment elle était sexuellement formidable, très imaginative pour autant que [Max] pût en juger [...] – bien qu'en ce domaine on puisse rarement dépasser, en s'essouffant, la dizaine ou la douzaine d'idées possibles avec leurs variations, puis sorti de là c'est toujours un peu la même chose. (AP : 147)

L'exotisme d'Iquitos en prend également pour son rhume :

Et ici comme ailleurs, comme dans tous les restaurants tropicaux du monde, on voyait se refléter les gros ventilateurs dans les concavités des saucières, des cuillers et des louches, pareils à de gros insectes ou de petits hélicoptères. (AP : 167)

Enfin, l'amourette mettant en vedette Félicienne, sans cesse décrite comme une perte de temps et un anéantissement des libertés de Max, recevra de la part du narrateur, qui prononce un Je dont l'ambiguïté ne cesse d'étonner, un sermon empreint de sagesse matrimoniale :

L'indifférence, oui, on en arriverait là. Ça n'allait bientôt plus trop marcher, cette histoire de Félicienne. C'est que l'amour – enfin quand je dis l'amour, je ne sais pas si c'est le mot – n'est pas seulement volatil mais il est également soluble. Soluble dans le temps, dans l'argent, dans l'alcool, dans la vie quotidienne et dans pas mal de choses encore. (AP : 197)

Bref, les aventures de Max sont bien peu intéressantes, et le narrateur en veut pour preuve la relative monochromie de leur apparition. Point d'exotisme, point non plus d'érotisme superlatif, point d'amours déchirantes, point de différences marquantes entre les dimanches sur Terre et les dimanches après la mort... Il n'y a pas de quoi s'exciter, qu'on passe la nuit avec Doris Day ou pas. Ce qu'en pense Max, au fond, n'est pas rapporté; et quand cela est, il ne manque pas qu'un narrateur – impersonnel ou presque personnel – aille niveler tout emportement émotif. Rien n'étonne plus ce narrateur, c'est aussi qu'il ressemble un peu à Max, au fond, qu'il le connaît bien, Max, et qu'il entend aussi montrer qu'il connaît son lecteur.

Rapport d'adresse : régie et anticipation de lecture

On a pu jusqu'à présent constater quelques anomalies pronominales dans la personne narrative : On, Nous et Je venaient faire concurrence au pacte d'impersonnalité et de non-représentation du narrateur extra-hétérodiégétique. L'équivoque qui entoure leur apparition, comme celle qui entoure tout autant les propos « méta » (pour faire court), perd néanmoins de son indécidabilité à être rapprochée des nombreux rapports d'adresse que compte *Au piano*. Qu'il s'agisse d'adresses improbables du narrateur au personnage (plus floues parce qu'elles pourraient bien être issues de la pensée de ce personnage) ou d'adresses moins improbables sans être moins bizarres du narrateur au lecteur, chacune de ces interlocutions représentées met en évidence la personnalité d'un narrateur. En s'adressant au lecteur, le narrateur affirme son pouvoir de régie non seulement sur la destinée des personnages et sur le récit qu'il en dresse, mais aussi sur la compréhension qu'on devrait en avoir. Autour des poursuites dérisoires que mène Max, le narrateur

développe une complicité avec le lecteur, complicité qui prend en charge les réactions de ce dernier en les anticipant; en confirmant ou en infirmant des pistes interprétatives :

[Max] sortit de son immeuble, remonta la rue et là, parvenu au carrefour, il tomba sur elle. Non, pas sur Rose. Sur une autre. (AP : 33)

Et Max, une fois monté, debout contre une porte vitrée, qui vit-il, du moins qui crut-il voir dans la voiture d'en face, juste à la hauteur de la sienne qui s'apprêtait à partir? Rose, bien sûr. (AP : 66)

Max, dans l'escalator, continua d'afficher cette lenteur désinvolte puis, arrivé au rez-de-chaussée, il chercha un peu plus fébrilement le Point priorité service et, une fois qu'il l'eut trouvé, figure-toi que cette fois c'était elle, c'était absolument elle. (AP : 219)

Dans les deux premiers cas, la présence et l'intrusion du narrateur sont visibles parce qu'il prononce l'une ou l'autre des hypothèses possibles. Le tutoiement du dernier exemple laisse perplexe : il serait peu probable que le narrateur tutoie son lecteur, et il n'est fait aucune mention que Max ait pu prononcer ces paroles à quiconque. Le rapport d'adresse est maintenu, malgré l'indécidabilité de ses participants, et c'est la prévisibilité des événements, l'entendu des petits dénouements, qui est à l'honneur. Tout à fait en accord avec ce qui était dit de certaines péripéties du personnage, l'entendu est actualisé dans une adresse très nette au lecteur, que le narrateur semonce plus frontalement encore. Le chapitre huit se clôt sur une scène qui regroupe Max, Parisy (le gérant) et Alice, la femme qui partage l'appartement de Max : « Max, en tout cas, décida de préciser la situation. Eh bien voilà, dit-il, je vous présente ma soeur. Je ne crois pas que vous vous connaissiez » (AP : 59). Comme en écho à ce que dit Max, le narrateur reprend les rennes. On dirait bien qu'il souhaite « préciser la situation » en ouverture du chapitre neuf :

Vous, je vous connais, par contre, je vous vois d'ici. Vous imaginiez que Max était encore un de ces hommes à femmes, un de ces bons vieux séducteurs, bien sympathiques mais un petit peu lassants. Avec Alice, puis Rose, et maintenant la femme au chien, ces histoires vous laissent supposer un profil d'homme couvert d'aventures amoureuses. Vous trouviez ce profil convenu, vous n'aviez pas tort. Eh bien pas du tout. La preuve, c'est que des trois femmes dont il a été question jusqu'ici dans la vie de cet artiste, l'une est donc sa soeur, l'autre un souvenir, la troisième une apparition et c'est tout. Il n'y en a pas d'autres, vous aviez tort de vous inquiéter, reprenons. (AP :60)

Comme il fallait s'y attendre, compte tenu de ce que nous savons de la propension de ce narrateur à carburer à la négation, à l'empêchement, c'est par contradiction qu'il s'adresse au lecteur (« Eh bien pas du tout »), ce qui donne lieu à une critique en règle de la lecture oisive et prévient directement le lecteur qu'il n'a qu'à bien se tenir : tout n'est pas comme il le croirait. Pour qui connaît l'œuvre d'Echenoz et ses multiples représentations de la solitude du Casanova maladroit, cette remarque bien sentie a de quoi faire sourire. Des femmes à hommes en passant par les hommes à femmes, les romans d'Echenoz ont eu tendance, il est vrai, à mettre en scène l'aventure célibataire à répétition qui condamne à perpète l'individu solitaire à recommencer sans fin la chaîne des amours stériles : désirer, séduire, partager et puis se souvenir. Cet appel à peine voilé à l'intertextualité restreinte, nous le verrons, ne contribue pas peu à l'instauration d'un climat de connivence panaché d'irrévocable distance entre l'œuvre et ses lecteurs. Reprenons. Même quand il accorde au lecteur un tout petit peu de bon sens, le narrateur d'*Au piano* le fait en usant de l'aspect exclusif du « nous », comme si ce « nous » ne pouvait inclure que les plus perspicaces d'entre eux, bien qu'en définitive il n'y ait pas vraiment d'hermétisme à percer. Ainsi en ira-t-il des « ceux qui connaissent un petit peu Max peuvent le prévoir » (AP :93) et « [o]n a peut-être compris que Max n'est pas l'homme le plus gai, le plus détendu, le plus volubile

qui soit [...] » (AP :205). Directif au possible, le narrateur camoufle sa régie sous quelque concession coupable, précaution narrative, dirait-on, de celui qui s'accapare sans appel d'abord le droit de parler pour tous (et surtout pour les plus brillants d'entre eux) et ensuite le privilège de juger et d'être éloquent. À tout moment, il intervient donc pour rappeler sa présence et son surplomb, aux aguets de toute distraction du lecteur, de toute déviance interprétative; pour contredire et neutraliser les drames anticipés ou pour qu'à propos de toute interrogation tous soient fixés :

Vous ne me connaissez pas, [dit l'homme], mais vous connaissez ma femme et mon chien. Max, comprenant tout de suite de quoi il en retournait, crut sa dernière heure venue. Nous-mêmes, sachant que sa mort est proche, serions fondés à croire que c'est maintenant qu'il va y passer mais non, pas du tout, on dirait même que tout se déroule plutôt bien. (AP : 81-82)

Max ne put s'empêcher de marcher, vers eux, comme un fantôme, mais n'oublions pas qu'il n'est qu'un fantôme, pour s'immobiliser à quelques mètres. (AP : 222)

En régie comme en régime descriptif, il ne manquera pas non plus de faire la démonstration de son sens aigu du verbe, comme en témoigne ce touchant manifeste pour le partage des lits doubles où il prend à témoin ses lecteurs, qu'on imagine assister à une séance d'un vendeur de balayeuses :

[Max] s'endormait ensuite avec difficulté dans son grand lit car les grands lits, ne l'oublions pas, sont quand même faits pour se retrouver à deux sous leurs draps, ceux-ci étant eux-mêmes prévus pour être pliés à deux. Voyez comme un homme qui plie seul son grand drap se retrouve en situation malcommode, encombré par lui-même autant que par le drap, voyez comme ses bras courts peinent à réaliser le grand écart requis. Alors qu'à deux, lorsqu'on plie le drap ensemble en parlant d'autre chose, tout devient beaucoup plus simple – avec cet intérêt supplémentaire, même, cette intime stratégie qui consiste pour chacun, de loin, des deux côtés du drap qui vous sépare, à prévoir par avance dans quel sens l'autre va le tourner après l'avoir plié pour s'accorder à son mouvement. (AP : 190-191)

À mi-chemin entre la leçon de vie du sage observateur des mœurs domestiques et concubines et l'emballlement lyrique d'un *preacher* égaré, son aparté tente de sceller un pacte de bonne entente avec le lecteur, à la recherche d'une catharsis jamais tout à fait réalisée mais qui cherche à s'en donner les moyens. Le drame n'est jamais là où on l'attend; un drap se transforme en arme potentielle, dérisoire, et qui tout juste après, ô duplicité du vêtement, du mobilier et de l'inanimé en général, se métamorphose en souvenir romantique.

Le discours immédiat ou la duplicité de la connivence

En territoire narratif ainsi brodé en de multiples parts de la voix d'un narrateur délinquant, bien malin qui démêlera discours rapporté sans marques et voix du narrateur. Aussi la catégorie ambivalente de Vincent Jouve⁶ (le discours immédiat), à la crête non pas entre Pau (Pyrénées-Atlantiques – 64) et Pampelune (Navarre – Espagne) mais bien entre discours direct et discours indirect, révèle-t-elle ici son importance. Imiter, mimer, c'est reprendre le contenu et la manière de l'autre pour montrer tout à la fois qu'on a compris comment il s'exprimait et se donner l'espace nécessaire pour porter sur cette forme d'expression un regard critique. S'imiter soi-même renvoie à une même pratique. Vincent Jouve, à propos du discours immédiat, écrivait, entre parenthèses, comme une piste de recherche qui n'aurait pas été poursuivie plus avant : « en attendant une nouvelle

⁶ Même s'il avait été promis qu'aucune autre interprétation cavalière ne trouverait place dans cette analyse, il apparaît important de faire remarquer que « Jouve » est aussi le patronyme du patron d'une boîte de détectives à laquelle Paul Salvador fait appel pour retrouver Gloria Stella – alias Gloire Abgrall (*Les Grandes blondes*). L'incipit du roman se lit ainsi : « Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu'un. L'hiver touche à sa fin. Mais vous n'aimez pas chercher seul, vous n'avez pas beaucoup de temps, donc vous prenez contact avec Jouve » (p. 7).

technique? » (Jouve : 31). L'exemple qu'il donne de cette technique n'est révélateur qu'à l'écrit : « Jean rencontra Paul. *Je pars pour Londres*. Que va-t-il faire là-bas se demanda Jean⁷ ». Cette constatation nous pousse à croire que le discours immédiat, s'il peut être attribué à un être de discours par le recours au contexte de son apparition, n'est une catégorie valable qu'à l'écrit, et nous forgeons l'hypothèse que son emploi romanesque donne lieu à la textualisation surcodée (par omission) des habitudes narratives.

Le narrateur d'*Au piano* est très disert, comme on a pu le constater : il commente, argumente, sème des pistes et le doute – bref il prend parfois toute la place. À tel point que quand il s'agira de rapporter les propos des personnages, il demeurera présent, spectre inquiétant qui ne va pas sans créer une polyphonie en transparence. La polyphonie, au sens où l'entend Bakhtine, est la forme esthétisée du dialogisme, principe qui régit l'intersubjectivité fondamentale de l'être humain. Dans le « roman polyphonique » bakhtinien, les personnages se détachent du cadre discursif qui les met en scène, avec pour résultante un aplanissement de la hiérarchie des discours, et une mise en doute radicale de la possibilité que la réalité puisse être représentée à partir d'un seul point de vue; que la réalité elle-même soit indépendante des multiples points de vue qui en rendent compte. Dans le cas qui nous intéresse, c'est une logique semblable qui gouverne l'émancipation – ou plutôt le rôle dictatorial – du narrateur. Sa résultante est cependant fort différente puisqu'elle consacre le narrateur comme maître d'œuvre de la représentation et nie aux personnages toute autonomie. Sous les dehors d'une polyphonie permissive et gratuite se

⁷ C'est Jouve qui souligne, et ce besoin d'une marque au sein d'un exemple inventé montre bien la difficulté d'attribuer la parole à l'un ou l'autre des protagonistes.

trame en sous-main la négation de l'intersubjectivité habituellement rattachée au recours à la situation figurale et à la focalisation interne. Ainsi, donner la parole à Max, à Bernie, à Parisy, à Béliard, au chien de la femme au chien plutôt que de narrativiser ou de transposer leurs propos, ce devrait être rendre compte directement (et fidèlement) des paroles de ces personnages. Or, dans le discours immédiat, on aura compris qu'il n'en est pas tout à fait ainsi. Plus spécifiquement, c'est tout l'environnement « bavard » créé autour du narrateur qui brise le pacte de fidélité et d'authenticité. Quelques exemples de ces manifestations troubles du discours direct devraient nous permettre de rendre compte du climat suspect qui règne sur la distribution du « droit de parole ». Le premier met en scène au moins deux sources probables de parole :

[... Max] ôta ses vêtements avec rage pour aller se coucher avec rage. Mais, après un instant d'immobilité, voici qu'il les renfile à toute vitesse et peut-être à l'envers, retraverse le studio en sens inverse et ressort précipitamment. Elle a dû rentrer chez elle mais on ne sait jamais, toujours aucune idée de ce que je pourrais lui raconter mais au fond qu'est-ce que je risque. Et qu'est-ce que je vois : elle est là. Elle est là, le chien est là, ils sont là.

Le chien se remet à regarder sans agressivité, sans émettre aucun grondement ni montrer la moitié d'une dent, semblant aussi gentil qu'il était gros – je vous demande un peu à quoi ça sert, des chiens pareils. (AP : 51-52)

Du discours en format troisième personne du narrateur, on passe sans transition aux paroles intimes de Max, pour revenir au point de vue extérieur du narrateur et enfin, et toute l'ambiguïté réside là, proposer une opinion à propos du gros chien. Si la transition entre le discours du narrateur sur le personnage et le discours du personnage sur lui-même apparaît très nettement, à cause surtout de l'emploi répété du Je et de la progression toute faite de reformulations plus proche du « parler » que de l'« écrire », rien n'indique, compte tenu de ce que l'on sait des us du narrateur, que le « je vous demande un peu à quoi ça sert,

des chiens pareils » provienne aussi des pensées de Max. Pas plus d'ailleurs que le « Elle est là, le chien est là, ils sont là », cette cassure qui, dans la hiérarchie des discours, met à mal l'autonomie du personnage, encore une fois relégué au rôle de marionnette du ventriloque. Les marques de l'oralité, comme les compléments de phrases tel « franchement », « vraiment » et « diantre », souvent en incises, ne s'avèrent pas toujours éclairants. Alors que Max patiente tant bien que mal dans sa cellule du Centre, voici que Doris Day s'approche :

Puis on frappa de nouveau à la porte – grands dieux, ça n'arrêtait pas – et cette fois-ci c'était encore le sourire de Doris Day, embaumant plus que jamais le végétarisme et la science chrétienne. (AP : 103-104)

Toujours au Centre, la découverte d'un piano puis la persistance des traits de ressemblance de Dino, le préposé au bénéficiaire, avec Dean Martin, susciteront un autre type de commentaire :

Max se rappelait d'ailleurs n'avoir guère été bouleversé sur le moment par cette information mais le piano, quand même. Un piano. (AP : 120)

Cette voix de crooner un peu dérisoire, désinvolte et douée mais consciente et se moquant de sa dérision même : Dean Martin à l'évidence, Dean Martin bien sûr, c'est non moins indiscutable qu'assez intimidant car Dean Martin, quand même. (AP : 125)

« Quand même », synonyme habituel de « néanmoins » et de « pourtant », fait d'un tic langagier expurgé de toute signification référentielle, est tout aussi vide que « grands dieux », et partage avec cet autre complément de phrase la particularité d'être davantage associé à une forme expressive, plus proche aussi du parler que de l'écrit. En apparence banale, leur apparition au sein d'énoncés sans énonciateur fixe (ce peut-être Max autant que le narrateur, au fond) opacifie l'identité du personnage tout en soulignant la présence

envahissante du narrateur. En contexte, si on se rappelle Jouve, le discours immédiat trouve son énonciateur, et ce n'est que par défaut qu'on peut attribuer tel jugement sur le texte, sur la diégèse, telle prétérition ou telle *captatio benevolentiae* au narrateur : ce narrateur n'est personne dans le monde représenté et, si nous devons le rappeler une dernière fois, il ne devrait pas être susceptible de prononcer quelque phrase personnelle que ce soit.

La récurrence de certaines irrégularités (le manque de discrétion du narrateur, sa subjectivité, les opinions et le savoir qu'il manifeste, les rapports d'adresse et la connivence qu'il entretient avec le lecteur) semblent caractériser une sorte de narrateur echenozien typique auquel un lecteur aguerri (ou pas) prête une personnalité.

CHAPITRE IV

L'HABITUDE DU CUMUL

Preuve parmi d'autres que le narrateur d'*Au piano* prend son métier au sérieux, les inventaires fouillés qu'il rend disponibles ont de quoi stupéfier. On a déjà pu observer sa « sagesse » urbaine : son omniscience, son savoir sur la diégèse ne cesse de surprendre et de détonner avec l'apathie de Max, son faire-valoir le plus évident. Comme au détriment de Victoire, dans *Un an*, il s'emballait dans de nombreuses descriptions inutiles, il fait un peu de même autour du pianiste ressuscité. Dans un essai pas très récent sur *La Modification* de Michel Butor¹, Françoise Van Rossum-Guyon souligne les énumérations répétitives de ce roman et en fait une forme de métaphore de l'expression de la durée². Certaines des énumérations que contient *Au piano* répondraient sans doute délibérément à cette nécessité de monstration temporelle, en même temps que leur relative localisation empêche qu'on y voie une sorte d'obsession maniaque.

Sans chercher à y voir uniquement un caprice de « remplissage », on pourrait penser que ces arrêts dans la narration, ces pauses, sont le lieu privilégié de l'accumulation des symboles et des métaphores. De l'objet à la charge sémantique de l'objet, comme en un corrélatif objectif du perroquet de Félicité à la mystique de Félicité dans *Un Coeur simple* de Flaubert, il semble que la liste, en permettant la juxtaposition, la désingularisation dans l'accumulation; accentue le caractère objectal des éléments qui la composent. Qu'il s'agisse

¹ Tous ces passages, dans l'œuvre d'Echenoz, qui se passent dans un train...

de personnes, de cultures ou de détritrus, la juxtaposition cumulative s'occupe de niveler les éléments par sa syntaxe; elle recontextualise alors chacune de ses parties en regard de l'ensemble qui, lui, gagne en singularité. Le cumul des nationalités des restaurants du quartier de Max, dans l'extrait suivant, fait se fondre dans l'indiscernable toute spécificité culturelle rattachée à telle ou telle nationalité :

Comme la plupart du temps, Max sortirait donc déjeuner dans le quartier où le brassage ethnique avait fait naître une prolifération de restaurants africains, tunisiens, laotiens, libanais, indiens, portugais, balkaniques ou chinois. Il y avait aussi un japonais correct qui venait de s'ouvrir à deux rues de là [...] (AP : 33).

Du Japonais au japonais, de la nationalité à l'adjectif, il y a le symptôme d'une langue qui coupe court, qui rebaptise ou baptise selon les marques de commerce et qui confond dans une catégorie présumée toutes les ethnies jusqu'à annuler leur exotisme – même si la cuisine laotienne ou balkanique n'est pas la plus connue d'entre toutes. Disparaissent du même coup Portugais et Indiens au profit de l'activité qui les rend visibles : la restauration. Il semble en aller de même de la prostitution. Nationalisée, ethnicisée comme allant de soi, comme une statistique de sociologue ou de journaliste, elle est cependant explicitement montrée comme objet banal et coutumier dont personne ne se formalise guère, en dépit du tragique incisif qui en saccade la description :

On suivit d'abord la rue de Clignancourt rectiligne, prit à droite dans la rue Championnet pour rejoindre celle des Poissonniers avant d'accéder aux boulevards extérieurs dont les trottoirs étaient sporadiquement peuplés de très jeunes femmes nigérianes, lituanienes, ghanéennes, moldaves, sénégalaises, slovaques, albanaises ou ivoiriennes. Court vêtues sous leur parapluie, elles étaient à peu près sans cesse observées par quatre catégories d'hommes : premièrement les proxénètes bulgares ou turcs installés ça et là non loin, bien au chaud dans de

² C'est autour du fameux « tapis de fer chauffant », élément de description redondant, que la critique met en évidence la valeur obsédante de l'enfermement spatio-temporel (Van Rossum-Guyon: 94-98).

grosses cylindrées, après leur avoir fait les recommandations d'usage (Pas moins de trente passes par jour, au-dessous de vingt-cinq on te casse une jambe); deuxièmement les clients à l'intention desquels, jour et nuit, elles déclamaient sous tous les tons le même alexandrin parfait, classiquement balancé avec césure à l'hémistiche (C'est quinze euros la pipe et trente euros l'amour); troisièmement les forces de l'ordre qui se présentaient, elles, surtout la nuit mais pas trop méchamment (Bonjour bonjour, c'est la police, vous avez des papiers d'identité? Non, aucun document? Même pas de photocopie?); sans parler, quatrièmement, des équipes de télévision veillant à ce que, lors de la diffusion du millième reportage sur ce thème en deuxième partie de soirée, conformément à la loi sur la protection de l'image des personnes, les visages de ces travailleuses paraîtraient dûment floutés à l'écran. (AP : 63)

La périphérie, qu'on l'ausculte ou la balaie du regard, demeure « floutée ». Comment en effet distinguer l'Albanaise de la Slovaque, la Sénégalaise de la Ghanéenne, le Bulgare du Turc? L'indifférence des autorités et de la télévision à l'égard de ce commerce triste et violent n'est pas mise en évidence uniquement par leur présence au tableau : la généralisation à laquelle se livre le narrateur, en feignant l'exhaustivité, montre bien la stérilité de l'activité inventorielle et statistique. En faisant la pitre, la liste se fait tragique par contraste : les parenthèses qui s'occupent de mettre en bouche les paroles des actants se chargent de faire grincer les rouages du rouleau compresseur de l'habitude. Il en va de même pour les catégories « de compassion » plus institutionnalisées, comme les règlements :

En attendant, pour accélérer le temps, [Max] relut fiévreusement le règlement intérieur du métro – vérifiant que parmi les cinq catégories d'usagers pour lesquels c'est gratuit figurait bien toujours, quoique en dernier, les amputés des deux mains non accompagnés. (AP : 68)

Des « travailleuses » et des « usagers », il ne demeure aucune spécificité sinon celle d'appartenir à un ensemble plus vaste dont ils assurent la variété. Le « cas » perd alors toute marginalité à être confronté à la majorité, à être catalogué et « pris en charge » non

seulement par la société et ses activités régulatrices de la vie en commun, mais aussi et surtout par le langage et les espaces qu'il aménage pour accueillir et nommer l'hétérogène par le même en « pas tout à fait pareil ».

Ce qui est plus significatif pour notre étude, hormis le caractère vicieux de la liste, c'est aussi l'aspect que lui donne le narrateur : en d'autres mots, ces descriptions ne sont pas des focalisations déléguées au personnage de Max. L'acuité qui gouverne leur élaboration ne peut pas être rapprochée de celle dont pourrait être doté le personnage. De l'observation à l'évaluation de l'objet il n'y a qu'un pas, facile à franchir quand on accepte que le narrateur dévoile son statut de sujet par la transparence de ses choix de focalisation. La parenté entre les objets listés, l'isotopie qui gouverne leur assemblage n'a de cesse de conforter l'impression qu'un choix a été exercé et qu'il y a bien une forme de construction derrière l'apparente vigilance involontaire qui aurait permis l'inventaire. Voyons par exemple celle du /bancal/ ou de l'/abandonné/, qui rappelle en écho la propre situation de Max, esseulé et conscient de sa défaite :

[Max] décida d'emprunter, en marge de la station, une passerelle enjambant les voies protégées par une grille où reposaient des conditionnements vides et plus ou moins cabossés (Orangina, Cola, Yoplait), six cailloux, un litre étoilé brisé, une paire d'espadrilles bleu pétrole inutilisables, une petite pelle en plastique vert pour bac à sable et tout autour c'était le silence, le grand silence, le célèbre silence du 12^e arrondissement. (AP : 76)

Même lorsqu'elle est déléguée, la liste cherche à s'harmoniser, comme si encore une fois l'arrêt, la pause événementielle qu'elle permet, signifiait presque automatiquement qu'un potentiel métaphorique s'y cache, au lieu qu'elle ne soit réellement reçue comme un portrait ou une description ordinaire :

Peu à peu, il ne considéra plus que d'un oeil distrait les quais des stations qui défilaient. C'est entre elles qu'il inventoria plutôt les objets et les personnes ornant les balcons, les terrasses que le métro longeait en contrebas – linge étendu sur fil ou sur séchoir, vélos rangés contre un volet baissé, Caddies, poussettes et machines à laver hors d'usage, cartons d'emballage ayant pris l'eau, fauteuils de jardin, tapis, échelles, escabeaux, plantes vertes et bacs à fleurs où le géranium se taillait la part du lion, vieux jouets cassés, bassines, cuvettes et seaux en plastique d'où surgissaient obliquement de longs manches à balai. Sans parler, des mois après la fin de l'année, des vieux arbres de Noël dont ne restait plus qu'une arête rousse, ni des antennes paraboliques, toutes orientées dans la même direction comme des champs verticaux de tournesols, ni de quelques femmes inoccupées, plus ou moins habillées, accoudées aux barres d'appui et qui regardaient passer le métro aérien plein de types seuls comme Max, qui les regardent en retour. (AP : 70)

Comme une fausse piste, cette dernière liste, même si elle possède son lot de banalités et de trivialités, ne désigne pas moins, par son inadéquation radicale avec l'humeur de Max (qui est, faut-il le rappeler, obsédé par cette Rose fantomatique qu'il poursuit), l'habitude herméneutique du décodage minutieux de tous les indices apparentés. La quête de pertinence, arrivée à un cul-de-sac, s'en remet au décryptage d'un passage du temps lancinant que l'oisiveté rend possible, temps propice à la métaphore. Tout paraît trop rythmé, les pieds s'accumulent comme en une prose poétique qui n'a pas sa place dans la forme narrative qui l'accueille. Il en va pareillement d'un dérapage momentané du narrateur dont il a été question plus haut, amorcé par un aveu de remplissage délibéré :

C'est qu'il y aurait pas mal de choses à dire sur ces tickets, sur leurs usages annexes – cure-dents, cure-ongles ou coupe-papier, plectre ou médiateur, marque-page et ramasse-miettes, cale ou cylindre pour produits stupéfiants, paravent de maison de poupée, microcarnet de notes, souvenir, support de numéro de téléphone que vous gribouillez pour une fille en cas d'urgence – et leurs divers destins – pliés en deux ou en quatre dans le sens de la longueur et susceptibles alors d'être glissés sous une alliance, une chevalière, un bracelet-montre, pliés en six et jusqu'en huit en accordéon, déchirés en confettis, épluchés en spirale comme une pomme, puis jetés dans les corbeilles du réseau, sur le sol du réseau, entre les rails du réseau, puis jetés hors du réseau, dans le caniveau, dans la rue, chez soi pour jouer à pile

ou face : face magnétisée et pile section urbaine –, mais ce n'est peut-être pas le moment de développer tout ça. (AP : 71-72, nous soulignons)

Le jeu d'associations libres (les usages et les destins du ticket de métro; les micro-récits qu'on imagine) dénigre sa portée poétique par les répétitions que nous avons soulignées : la première qui évide le réservoir des bijoux qu'on porte serrés sur la peau, la seconde qui scande le vocabulaire gestionnaire qui nomme sans passion les lieux sans passion. Pour faire durer le suspense, si ténu soit-il, quoi de mieux qu'une pause publicitaire ou une vignette strictement ornementale? Pour dresser la liste des usages de la liste, il faut compter aussi sur l'espace qu'elle occupe, ce qui, en contexte livresque, se transpose en temps, en durée. L'ornement, comme les « stucs et moulures, tentures en damas épais, tapis à motifs imprécis, gros meubles disgracieux, lourds de bonne volonté et coiffés de napperons » (AP : 120) d'un salon d'apparat, sont également le lieu d'une esthétisation qui met en valeur non pas le contenu de la liste ou sa portée symbolique, mais aussi et surtout le brio d'un rhéteur prodigue.

L'amusement

Ce rhéteur, s'il n'est que narrateur au sens théorique, après avoir dévoilé explicitement sa subjectivité par le recours à la métalepse et à une multitude de métadiscours comme nous l'avons vu, signale sa présence par l'inutilité et la répétitivité de certaines descriptions présentées également sous forme de liste. La symétrie et la redondance mettent en évidence les artifices esthétiques d'un narrateur qui ne devrait pas (mais rien ne nous étonne plus) se soucier de son talent parce qu'il n'est ni écrivain ni poète : il n'est qu'entité théorique impersonnelle quand il n'est pas représenté dans la

diégèse qu'il s'occupe de mettre en récit. Sur les chariots métalliques des femmes de chambre du Centre, le narrateur rapporte que Max observe :

des produits d'entretien et des piles de draps, taies d'oreillers, gants et serviettes de toilette propres ainsi que des ballots de draps, taies d'oreillers, gants et serviettes de toilette froissés sous des gémissements feutrés d'aspirateur, dans un léger parfum de désinfectant de luxe. (AP : 96)

Comme une mécanique emballée qui ferait le compte minutieux des intrants et extrants de l'activité ménagère, cette description s'exerce *a contrario* des vœux de concision qu'a prononcés, ailleurs dans le roman, un narrateur soucieux de ne pas encombrer inutilement son récit en coupant court. En contravention avec ses souhaits, dans le restaurant –

tentures plissées, lustres chargés, cataractes de plantes vertes en suspension, nappes et serviettes brodées immaculées, lourde argenterie gravée, porte-couteaux prismatiques, fine porcelaine monogrammée d'un entrelacs indéchiffrable, cristal éclatant, carafes guillochées, petites lampes de cuivre et bouquets variés sur chaque table (AP : 133)

–, il procédera à une autre inspection des troupes, tout aussi loufoque qu'inutile. La rigueur de l'observation n'aura d'égale que l'ordre dans lequel les pièces d'habillement sont énumérées. Ainsi, le maître d'hôtel principal, « vêtu d'un smoking noir, chemise et col cassé empesés, nœud papillon noir et gilet blanc, chaussettes noires et chaussures noires non vernies avec talon en caoutchouc », aura sous sa supervision les maîtres d'hôtel adjoints, « en frac, gilet et pantalon noirs, chemise et col cassé empesés, nœud papillon noir, chaussettes noires et chaussures noires non vernies avec talon en caoutchouc », qui mèneront les chefs de rang, « en spencer blanc croisé, gilet noir très échancré, pantalon noir, chemise empesée blanche, col cassé, nœud papillon blanc, chaussettes noires et chaussures noires non vernies avec talon en caoutchouc », assistés de sommeliers « en

rondin, gilet et pantalon noirs, chemise empesée blanche, col cassé, nœud papillon noir, tablier en grosse toile noire avec poches plaquées et attaches de cuir »; tous sont sous la gouverne du directeur du restaurant, qui porte « un veston et un gilet en tissu gris marengo, une chemise et un col blanc empesés, une cravate grise, un pantalon rayé, des chaussettes noires, des souliers noirs et des cheveux impeccablement argentés » (AP : 133-134). Heureusement, « commis, cafetiers, passe-plats, plongeurs, argentiers, vaisseliers, verriers, cavistes, économes et fruitiers » (AP : 134), par souci d'économie, on imagine, ne sont pas examinés de la cave au grenier. Il aurait été plus économique de dire seulement que dans le restaurant régnait un ordre rigoureux; au contraire, l'accumulation de détails redondants souligne à grands traits le parti pris du narrateur de briller non pas par son absence au tableau, mais bien en rendant bien présente son incommensurable bavardise. À la répétition s'oppose la variété, que l'encyclopédie qu'il manifeste, tout pédagogue qu'il puisse être, répond en bon *alter ego*.

L'encyclopédie

C'est autour du Parc, alternative possible à la section urbaine, que les listes prennent un versant encyclopédique, comme si les énumérations étaient construites à partir d'un dictionnaire analogique. Il ne suffit pas de dire que « les paysages étaient étonnement variés », il faut aussi énumérer les « vallées, collines, escarpements, canyons, plateaux et pics, etc. » (AP : 137) qui les composent. Il ne suffit pas de dire que s'y déployait « un réseau hydrographique très développé », encore faut-il en suggérer la variété :

fugaces ou fixes, des brillances révélaient ou suggéraient des fleuves, des rivières et des lacs, des mares, des étangs, des bassins et des jets, chutes et miroirs d'eau, à l'horizon de quoi l'on devinait un bord de mer (*idem*).

Il en va de même pour sa végétation, qui reçoit elle aussi sa description sous forme de liste pour compléter le tableau édénique : « concert d'arbres et de plantes où cohabitaient toutes les espèces poussant sous les climats les plus variés – le pin côtoyant l'orme et l'if le térébinthe³ » (AP : 137-138). Et la faune, grouillante de lapins, colibris versicolores et d'« insectes de luxe, triés sur le volet – libellules émaillées, coccinelles laquées, cétoines métallisées » (AP : 138), parachève le portrait de ce qui paraît être un panaché de tous les climats du monde, *melting-pot* écologique qui n'a d'égal que celui des cultures architecturales, elles aussi énumérées pour servir la cause de la multitude, de l'abondance, de la luxuriance, de la tolérance et de la bonne entente : « de la case à la yourte, de l'isba au pavillon de thé traditionnels » jusqu'aux « édifices plus modernistes, structures gonflables en propylène, habitacles de béton avec cockpit vitré, conteneurs autoporteurs ou capsules monocoques en plastique » – sans oublier le « module Algeco » (AP : 139), les cabanons méditerranéens, les abris de pêcheurs, les jardins ouvriers, « les caravanes, wagons ou fourgons détournés », les « bunckers et blockhaus customisés » et « les coques de bateaux renversées » (AP : 142) – rien ne semble manquer. Véritable visite d'agent immobilier, ce petit tour dans le parc, animé par un Béliard qui en vante les « prestations » (« Mais regardez-moi ça comme c'est joli », AP : 140), se terminera par l'observation de quelques habitations improvisées mais surtout des matériaux et de la manière très précise dont elles sont construites : piliers en marronnier, perches en saule, chaume d'aiguilles de pin sur treillis d'osier, entrelacs de roseaux, bambous et joncs, « nattes de feuilles de palmiers tissées avec de la laine de

chèvre », « mortier constitué de boue, d'herbe hachée, de fumier de cheval, cimentées à la tourbe et à la bouse de vache » (AP : 141-142). On aimerait tous pouvoir distinguer les essences et les excréments de ruminants comme ce narrateur qui fait preuve ici d'une grande expérience des constructions artisanales. C'est à une véritable inspection des procédés de fabrication qu'est convié tout lecteur un peu myope; les matériaux, quels qu'ils soient, peuvent être identifiés par tout oeil rompu à la construction, « évidemment » serions-nous tenté d'ajouter.

Telles précisions font du narrateur un être bien informé, alors même que ce dernier, au fond, n'est pas tout à fait apte à utiliser sa clairvoyance pour décrire par exemple les pensées de Max et surtout la suite de l'action. Incapable d'expliquer la nature et les fonctions précises du Centre ni de la deuxième vie de Max, le narrateur porte toute son attention et son brio descriptif vers des objets dont l'utilité actantielle est sinon discutable, du moins « retardée », au sens où le cumul participe de la construction d'un réseau que seule une « mission lectorale » permettrait de mettre au jour et, par conséquent, de rendre pertinente. L'amoncellement (littéralement, parfois) d'objets, de particularités d'objets qui à première vue n'ont rien en commun sinon leur appartenance à cette liste, apparaît du reste de façon incongrue : c'est le savoir du narrateur qui, au fond, pose problème. Territoires jonchés d'objets, les listes reçoivent presque automatiquement une lecture de leur fonction autoreprésentative : il y a belle lurette en effet que la mise en abyme fait partie des compétences lectorales. Une microstructure qui rappelle une macrostructure par

³ C'est sans compter bien sûr les roses, anémones, phlox, nigelles, cléomes, pavots, lentisques et liquidembars du jardinet foisonnant d'un bungalow que Max a le privilège de visiter (AP : 140-141).

métaphore ou allégorie ne fait plus mystère. D'ailleurs, on a vu dans la lecture d'*Un an* que ce type de raisonnement permettait au roman d'être doté d'une intrigue – d'une intrigue littéraire. Que ce code soit inscrit intentionnellement ou non dans *Au piano* a peu d'importance. Les symptômes d'une manière de lire devenue coutumière nous paraissent plus intéressants. L'addition de l'énumération des restaurateurs ethniques du quartier de Max, des dispensatrices de services extraconjugaux, de leurs commanditaires (créanciers?) et de leur clientèle, de la végétation, de la faune et des habitations typiques de la section Parc et (pourquoi pas) des employés réformés du Centre⁴ – cette addition dresse l'inventaire d'un ersatz de l'abondance et de l'exhaustivité édénique. L'écho entre la Babel-en-miniature des restaurants et l'hétérogénéité à vocation universalisante des accommodations du Parc n'est pas sans appeler sa petite mise en abyme, qui rejoue sur un autre clavier une partition vieille comme la Lune. Parce que tout semble aller de soi, au reste, situation « si classique et si dénuée d'imagination qu'on est gêné de la rapporter » (AP : 176), pourquoi ne pas dire de l'autoreprésentativité, de l'autoréflexivité, qu'elle est un

⁴ On compte parmi les employés du centre deux Américains (Doris Day et Dean Martin), un Italien (Renato Salvatore) et une Germano-franco-iranienne (Soraya). Grands noms, icônes, ces personnages sont eux-mêmes porteurs d'une identité extradiégétique aussi grande, par exemple, que les marques de commerce (de voiture). Le destin de Soraya, pour ne parler que de cette personnalité dont l'importance et l'influence n'ont été que médiatiques, recèle son lot de noeuds actantiels : la Soraya en question est sans doute la Princesse Soraya Esfandiary Bakhtiary, moins célèbre pour son rôle dans *I tre Vinti*, film de Dino de Laurentiis dirigé par Bolognini, Antonioni et Indovina (tourné en 1963), que pour ses péripéties dans le gotha : mariée au Shah d'Iran en 1951 (elle a seize ans), répudiée en 1958 (elle ne peut lui donner de fils), amoureuse d'Indovina (qui meurt en 1968 dans un accident d'avion), elle sera surnommée par la presse « la princesse aux yeux tristes ». Elle est morte le 26 octobre 2001. On se doute bien que *Paris-Match* en a fait une vedette aussi familière que la Princesse Margaret ou Baltique, le labrador de Mitterrand...

leurre bien commun, et pourquoi ne pas s'en moquer en en poussant à outrance le nombre et la variété possibles.

CONCLUSION

Le personnage principal de *Lac* (1989) est Franck Chopin. Bernie, dans *Au piano* traîne Max jusqu'aux statues de Guy de Maupassant, Ambroise Thomas, Édouard Pailleron et Alfred de Musset qui dominent autant de filles de pierre; il évite le mémorial de Charles Gounod et celui de Frédéric Chopin : « Surtout pas Chopin » (AP : 13). C'est que Max est anxieux et doit jouer le soir même le *Concerto no 2 en fa mineur, op. 21* de Frédéric Chopin, un premier mouvement *maestoso* qui ressemble à s'y méprendre aux structures des romans d'Echenoz : l'orchestre dévide une longue introduction, la peur de Max s'évanouit « dès la première fausse note – une bonne fausse note, dans un passage véloce, de celles qui se fondent dans la masse et ne comptent pas » (AP : 17). Le second mouvement, *larghetto* : « lent, méditatif, extrêmement exposé, pas question de se tromper » (AP : 18) précède le troisième, *allegro vivace*,

tu vas voir comme je vais t'expédier ça, aïe une deuxième fausse note vers la mesure 200, je dérape toujours au même endroit dans le final, mais là encore c'est pris dans le mouvement, ils n'ont toujours rien vu, on y arrive, on y est presque, descente et montée chromatiques, quatre ponctuations d'orchestre, deux accords conclusifs et voilà, c'est réglé, bravo, rideau, bravo, pas de rappel, fin de l'histoire. (AP : 18).

Les trois mouvements de ce concerto peuvent se lire comme autant d'opinions sur certains romans de l'écrivain Jean Echenoz, et on pourrait être tenté, dès le début du roman,

d'opérer cette homologation entre Max-le-pianiste et Echenoz-l'écrivain¹, qui n'aurait « plus tellement envie de le jouer, ce truc » (AP : 19). Une pareille tournure d'esprit prêterait une certaine pertinence à l'autoreprésentation du créateur dans le roman, une piste difficile à maintenir en place toute seule, mais que nombre d'allusions à l'œuvre de cet écrivain se chargent de rendre plus plausible. La Fiat blanche de Rose (AP : 27), celle qui disparaît et qu'on recherche, rappelle celle de Louis-Philippe (*Un an*) qui apparaît sans qu'on le recherche. Béliard, dans *Les Grandes blondes* (1995), est l'ange gardien de Gloire Abgral :

[P]arfois il sait tout ce qui s'est produit en son absence, faisant même état de détails inconnus de Gloire, et parfois il débarque absolument au courant de rien, l'air abruti [...], il faut tout lui expliquer – certes il n'est pas exclu qu'alors Béliard simule. (*Grandes blondes* : 79)

Dans *Au piano*, un autre Béliard, un autre ange gardien – salarié celui-là –, confiera à Max, à propos de Doris Day : « Je n'aime pas trop ce genre de filles. [...] Les grandes blondes et tout ça. Je connais trop » (AP : 98). La seconde identité de Max, après son passage au Centre, est Paul Salvador, un nom rigoureusement identique à celui d'un producteur télé des *Grandes blondes*. Serait-il possible que d'autres clins d'oeil soient passés inaperçus ? Combien de ces sous-entendus intertextuels ponctuent le roman, et qui pourraient être rapprochés plus ou moins directement du reste de l'œuvre d'Echenoz ? Le discours sur les rickshaw, un moyen de transport qu'emprunte aussi Gloire Abgral alors qu'elle séjourne en Inde ? La description minimale des statues du Parc Monceau, dans *Au piano*, proche parente

¹ Christine Jérusalem (2003) donne une lecture semblable d'*Au piano*. Elle met en évidence les allusions à l'œuvre entière de l'écrivain qui, comme le dédoublement de l'instance narrative, « reflète en sourdine le portrait émouvant de son auteur » (p. 231).

de la description qu'Echenoz a signée dans le catalogue de l'exposition photo de Sophie Ristelhueber (2002)? Chose certaine, leur identification par un lecteur commande qu'il connaisse bien l'ensemble des romans, qu'il partage un savoir romanesque qui s'étend à l'extérieur du texte considéré. *Un an* et *Je m'en vais* (1999) entretenaient déjà cette parenté : leur action est simultanée, les personnages qui l'habitent bénéficient de points de vue complémentaires, illustrant indirectement le statut livresque de chacun des romans, leur appartenance à une suite. Ces éléments proprement intertextuels prennent donc une importance péritextuelle, à la manière des titres de chapitres qui répètent au lecteur qu'il a affaire à un livre, exactement comme le fait le chapitre 18 d'*Au piano* qui se lit ainsi (et il ne s'agit pas d'un titre, mais du corps du texte) : « Nuit d'amour avec Doris Day », sans ponctuation. La nudité de l'architecture romanesque renforce encore cette impression de se mesurer à une mécanique littéraire bien huilée.

Le repérage de la hiérarchie trompeuse des délégations de focalisation et du manque de discrétion d'un narrateur non représenté met en évidence la gestion des savoirs et les règles implicites qui la gouvernent en régime narratif. La connivence nécessaire à rendre fonctionnelles des unités textuelles qui, à première vue, pourraient paraître incongrues, participe de cette écologie des savoirs. *Un an* et *Au piano* autorisent diverses (dé?)constructions savantes. En mettant en œuvre nombre de cas limites de différentes études littéraires (narratologiques : focalisation et niveaux narratifs; pragmatiques : types de discours rapportés; poétiques : autoreprésentativité et mise à distance brechtienne), ces romans désignent des territoires de savoir tracés en sous-main et autorisent – et le souhaitent sans doute – tout à la fois à partager et à réserver cette connivence. Terrain de

jeu d'« entre peu », cet espace de connivence rappelle avec insistance le contexte privilégié d'apparition de l'ironie. La hiérarchie des compétences lectorales, et des encyclopédies dont elles font usage, n'a de cesse de relancer la quête de pertinence qui permet le réassemblage – la construction – d'un espace interprétatif complexe sinon savant.

Ainsi, l'échec appréhendé, le dysfonctionnement savamment réparé par le lecteur ne s'exerce pas en pure perte d'énergie. Tout se passe comme si en se taillant sur mesure un ou des outils de lecture, en passant outre la lisibilité tout à la fois permise et empêchée, le lecteur en venait à apercevoir très nettement les parcours qu'il a évités. Ses rejets ne sont pas des dommages collatéraux qui s'amoncellent hors de l'espace interprétatif : tout au contraire servent-ils de terreau fertile à une mise en relation des éléments rejetés avec les éléments retenus. On se souvient qu'à titre de figure de pensée, l'ironie consiste à proposer une forme ou un contenu propositionnels fautifs. L'effet envisagé par la figure, quand elle est une stratégie rhétorique ou pédagogique, est de montrer d'un même élan l'endroit et l'envers, le centre et l'à-côté. De sorte qu'en y pensant bien, tout comme le narrateur d'*Apiano*, le lecteur pourra anticiper des parcours de lecture qui ne sont pas les siens². Son propre savoir sur la littérature est ainsi concurremment mis à l'honneur puis dénigré, selon que ce lecteur demeure avec une certaine impression d'échec ou de réussite de son travail interprétatif.

² « [L]a compréhension du sens ne peut pas être considérée comme privée ou entièrement subjective », écrit Björn Larsson. Il poursuit :

Non pas qu'un lecteur dans la solitude de sa lecture ne comprend rien, ce qui de toute façon est faux, mais parce qu'il ne peut pas déterminer par lui-même le statut du sens compris. Ou, formulé d'une autre manière, le lecteur ne peut pas décider par lui-même si ce qu'il comprend – ou si ce qu'il croit comprendre – est simplement une projection du sens sur le texte ou si le

Quoi qu'il en soit, à la différence de certaines expérimentations avant-gardistes du Roman, les romans de Jean Echenoz se plaisent à « fonctionner » sans que les diverses acrobaties savantes auxquelles nous nous sommes livré soient indispensables. Autrement dit, la mission lectorale peut ne pas comprendre le décodage des délégations de la focalisation, de l'autoreprésentation, du partage des savoirs entre personnage et narrateur, etc. Certes l'intrigue (au sens classique) d'*Un an* demeure alors déceptive; certes l'imbroglio des voix du narrateur et du personnage, dans *Au piano*, demeure intact. Les diverses lectures de l'œuvre d'Echenoz signalent une certaine paranoïa : pour ces lecteurs professionnels, la lisibilité est un signe suspect de plus de la malversation romanesque. Les indices d'irrégularités, d'incongruités, abondent, convenons-en, mais il faut aussi se rappeler de ce que propose Attardo comme condition de reconnaissance de l'ironie, cette figure à diffusion parfois restreinte. Il écrit, « S intends that (part of) his/her audience recognize points 1-3 » (Attardo : 817), c'est-à-dire que le locuteur a l'intention de rendre reconnaissables les traits de l'ironie (une incongruité délibérée néanmoins pertinente) à son auditoire, ou à *une partie* de son auditoire. Se pourrait-il que cette condition de reconnaissance de l'ironie, qui doit obligatoirement être partagée par les participants de l'ironie, cette connivence intentionnelle et interprétative, dirions-nous, soit à ce point perverse qu'elle entraîne le lecteur à chercher – peut-être un peu vainement – à n'être pas exclu de ce qu'il appréhende; à tenter par tous les moyens d'être dans le coup?

sens du texte est véritablement dans le sens du texte, c'est-à-dire un sens partagé avec quelqu'un d'autre, que ce soit avec l'auteur ou avec d'autres lecteurs (Larsson : 194).

Cette envie d'être dans le coup se double d'une envie de ne peut-être pas y être tout à fait. Le dysfonctionnement et l'échec, après tout, ont servi de stimuli à une lecture pareillement attentive. L'échec interprétatif et la vanité des jeux de miroirs, dans *Un an*, procurent au roman une autre forme de lisibilité. D'une part, ils rendent lisibles l'organisation normée de l'activité narrative et érigent en véritable casse-tête ce qui devrait aller de soi : l'omniscience d'un narrateur extra hétérodiégétique, son pouvoir illimité de délégation de focalisation et les conditions de la suspension d'incrédulité en régime narratif. D'autre part, ils signalent, en les faisant dérailler aléatoirement, l'existence de tics lectoraux comme la recherche à tout prix d'autoreprésentations du code et de la diégèse. En somme, la malversation n'est pas là où on l'attendait, soit du côté de la production uniquement; elle semble se situer de part et d'autre du roman, en lui et bien malgré lui. Il ne suffit pas que le narrateur s'adresse frontalement à un narrataire-lecteur comme le fait celui d'*Au piano* pour qu'on en vienne à croire qu'il y a peut-être quelqu'un derrière la narration. Ainsi le contrat tacite qui rend vraisemblable la narration sans sujet représenté est-il rendu lisible dans *Un an* par nombres de traits typiquement littéraires, forcément construits : pronominalisation fantaisiste, procès de la mise en abyme et autres frasques esthétiques ou critiques tracent le portrait virtuel d'un sujet de narration, susceptible d'accueillir au besoin les griefs du lecteur non content d'avoir été si perversement « amusé »³. Qu'il dise Je, dans *Au piano*, n'en fait pas un sujet mieux défini. Dès qu'il a parlé en son nom, difficile de se détacher de cette possibilité (autorisée) quand vient le temps de déterminer qui parle, notamment dans les

³ Il ne faudrait pas oublier le sens premier du verbe « amuser » : « Occuper en faisant perdre le temps » ou alors « Retenir en trompant par des manœuvres de diversion ou de faux espoirs » nous dit le Robert.

cas de discours immédiat, mais aussi à l'approche de certaines échappées évaluatives ou de morceaux de bravoure qui arrachent le rire. Le territoire est donc véritablement miné. Crédibilité narrative tour à tour affirmée puis empêchée, source de la voix opacifiée ou clairement tendue, autoreprésentation de dentellière habile ou de rustre manchot : il n'est jusqu'aux démontages et trucages qui soient inconstants. Cette inconstance est peut-être la seule fiabilité qu'on puisse espérer.

BIBLIOGRAPHIE

JEAN ECHENOZ

PARIS, ÉDITIONS DE MINUIT

(2003) *Au piano*

(2001) *Jérôme Lindon*

(1999) *Je m'en vais*

(1997) *Un an*

(1995) *Les Grandes blondes*

(1992) *Nous trois*

(1991) « Ayez des amis » dans *New Smyrna beach Semaines de Suzanne* (collectif)

(1989) *Lac*

(1988) *L'Occupation des sols*

(1986) *L'Équipée malaise*

(1983) *Cherokee*

(1979) *Le Méridien de Greenwich*

(2003) « Vingt femmes dans le jardin du Luxembourg et dans le sens des aiguilles d'une montre », dans RISTELHUEBER, Sophie, *Le Luxembourg*, Paris, Éditions Paris-Musées.

(2003) – avec Pierre Deberge, traduction de *La Bible; Samuel*, Paris, Gallimard, « Folio ».

(1994) « Le sens du portail » dans MARCELLE, Pierre, *Articles de Paris*, Paris, Le Dilettante, p. 6-8.

(1993), *Minuit moins cinq*, Metz (Librairie Geronimo), Hors commerce.

(1992) « J'arrive », *Le Serpent à plumes*, no 3.

LA CRITIQUE ET JEAN ECHENOZ

ARTICLES ET NUMÉROS DE REVUES

BERGÉ, Aline (2000), « Paysages avec figures anonymes : de quelques lieux communs dans le récit contemporain » dans F. Chenet, M. Collot et B. Saint Girons (dir.), *Le paysage. État des lieux* (Actes du colloque de Cerisy – 1999), Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil », p. 280-296

BESSARD-BANQUY, Olivier (1996), « Le parti pris d'Echenoz », *Critique*, no 590, p. 1056-1073.

BLANCKEMAN, Bruno (2001), « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », *Cahier de narratologie* (« La voix narrative »), vol. 1, no 10, Nice, Centre de Narratologie Appliquée, p. 213-220.

BLANCKEMAN, Bruno (1997), « Sans domicile de fiction : Echenoz SDF », *Critique*, vol. 53, no 607, p. 904-916.

CHASSAY, Jean-François (2002), « La science en creux » dans CHASSAY, Jean-François (numéro préparé par), *Tangence*, p. 9-30.

COLLOMB, Michel (1999), « Sortir du cadre : Bernard Plossu, Jean Echenoz », dans MANSAU, Andrée (dir.), *Mises en cadre dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 299 pages.

FARLEY-CHEVRIER, Francis (2003), « Echenoz et ses pièges », *Spirale*, septembre-octobre 2003, p. 58.

FORTIER, Frances; MERCIER, Andrée (2001), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahier de narratologie* (« La voix narrative »), vol. 1, no 10, Nice, Centre de Narratologie Appliquée, p. 445-460.

HORVÁTH, Krisztina Zentai (2001), « Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman contemporain », *Neohelicon*, Budapest, XXVIII/2, p. 255.

HOUPPERMANS, Sjef (1999), « Les grandes blondes parmi les noirs. Jean Echenoz » dans VIART, Dominique (dir.), *La revue des lettres modernes* (« Écritures contemporaines 2 »), Paris, Caen, coll. « Lettres modernes », p. 19-39

HOUPPERMANS, Sjef (1994), « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », dans AMMOUCHE-KREMERS, Michèle; HILLENAAR, Henk (dir.) (1994), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam et Atlanta, Instituts « Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », no 27, p. 77-94.

KÉCHICHIAN, Patrick (2003), « Echenoz, dense avec légèreté », *Le Monde*, 17 janvier 2003.

JÉRUSALEM, Christine (2003), « Variations *Au piano* de Jean Echenoz. Ni tout à fait le même ni tout à fait un autre », *Critique*, no 671, p. 223-231.

JÉRUSALEM, Christine (2000), « Des particules peu élémentaires », *Critique*, no 634, p. 181-190.

MASSOUTRE, Guylaine (2003), « L'excentricité d'Echenoz », *Le Devoir*, samedi 5 et dimanche 6 avril 2003, F9.

MERNIER, Guy (1997), [compte rendu d'*Un an*], *World Literature Today*, vol. 71, no 4, automne 1997, p. 747-748.

MOTTE, Warren (1999), « Jean Echenoz's occupations » dans *Small words. Minimalism in Contemporary French literature*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, p. 95-108.

MOTTE, Warren (2000), « Jean Echenoz's Yearbook » dans *A French Forum: mélanges de littérature offerts à Raymond C. et Virginie A. La Charité*, Paris, Klinksieck, 295-308.

ROCHLITZ, Rainer (2000), « Affres du coeur », *Critique*, no 634, mars 2000, p. 191-201.

VIART, Dominique; BAETENS, Jan (1999), « États du roman contemporain » dans VIART, Dominique (dir.), *La revue des lettres modernes* (« Écritures contemporaines 2 »), Paris, Caen, coll. « Lettres modernes », p. 3-7.

VIART, Dominique (1998), « Mémoires du récit. Questions à la modernité » dans VIART, Dominique (dir.) *La revue des lettres modernes* (« Écritures contemporaines 1 : mémoires du récit »), Paris, Caen, coll. Lettres modernes, p. 3-27.

WAGNER, Frank (1998), « Le Miroir et le simple (Des récits postmodernes) », *Œuvres & Critiques [Le post-modernisme en France]*, vol XXIII, no 1, p. 73-101.

OUVRAGES ET THÈSES

BESSARD-BANQUY, Olivier (2003), *Le roman ludique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».

BLANCKEMAN, Bruno (2000), *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».

BOURGIGNON, Caroline (2001), *La stratégie narrative dans les romans Jacques le fataliste et son maître de Denis Diderot et Un an de Jean Echenoz* [mémoire de maîtrise], Sainte-Foy, Université Laval.

BRUNEL, Pierre (1997), *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle. Calvino, Cendrars, Cortázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Yourcenar*, Paris, José Corti.

CRISO, Rachael Anne (1993) [thèse de doctorat dirigée par PRINCE, Gérald], *Jean Echenoz and the Parageneric Text*, [s. l.], University of Pennsylvania.

DELBourg, Patrick (2000), *Le bateau livre : 99 portraits d'écrivains*, Bègles, Castor Astral.

JÉRUSALEM, Christine (2000), *Équivoque et fragmentation : l'esthétique de la disparition dans l'œuvre de Jean Echenoz* [Thèse de doctorat sous la direction de VRAY, Jean-Bernard], Saint-Étienne, Université Jean Monnet.

LEBRUN, Jean-Claude (1992), *Jean Echenoz*, Monaco, Éditions du Rocher, « Domaine français ».

LE HIR, Jocelyne (1998), *L'ironie dans les romans de Jean Echenoz* [Thèse de doctorat sous la direction de GUYON, André], Brest, Université de Bretagne occidentale (Faculté Victor Segalen).

RAYMOND, Richard (2001), *Machinerie mimétique : modalités progressives de la représentation dans l'écriture de Jean Echenoz* [Mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal.

IRONIE, PRAGMATIQUE, NARRATOLOGIE, FOCALISATION, POSTMODERNITÉ, SÉMIOLOGIE DE LA LECTURE, ETC.

ARTICLES ET NUMÉROS DE REVUES

ATTARDO, Salvatore (2000), « Irony as Relevant Inappropriateness », *Journal of Pragmatics*, no 32, North-Holland, Elsevier Science B.V., p. 793-826.

BARBE, Katharina (1995), *Irony in Context*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, "Pragmatics & Beyond New Series", no 34, 206 pages.

BARONI, Raphaël (2002), « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, no 127, septembre 2002, p. 105-127

BAYARD, Caroline et André Lamontagne (1994) (dir.), *Études littéraires* (« Postmodernismes. Poïesis des Amériques Ethos des Europes »), vol 27, no 1, Été.

BEX, Tony (1994), « The Relevance of Genre » dans SELL, Roger D. ; VERDONK, Peter (dir.), *Literature and the New Interdisciplinary: Poetics, Linguistics, History*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 107-129.

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, no 101, p. 23-46.

CURCÒ, Carmen (2000), « Irony: Negation, Echo and Metarepresentation », *Lingua*, no 110, p. 257-280.

FORGET, Danielle (2001), « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *Études littéraires*, vol. 32, no 3 et vol. 33, no 1, Automne 2000-Hiver 2001, p. 41-53.

FORTIER, Frances et Richard Saint-Gelais (2003) (numéro préparé par), *Protée*, volume 31, numéro 1 : « La transposition générique ».

FORTIER, Frances (1993) (dir.), *Tangence* (« La fiction postmoderne »), no 39.

GIORA, Rachel (1995), « On Irony and Negation », *Discourse Processes* 19, 1995, 239-264.

HAMAMOTO, Hideki (1998), « Irony from a Cognitive Perspective », dans CARSTON, Robyn; UCHIDA, Seiji (dir.), *Relevance Theory : Applications and Implications*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, « Pragmatics & Beyond New Series », no 37, p. 257-270.

KAPPANYOS, András (2000), « Forms of Irony », *Neohelicon*, XXVII/2, Budapest, Kluwer Akadémia Kiadó, p. 261-267.

SETO, Ken-ichi (1998), « On non-echoic Irony » dans CARSTON, Robyn; UCHIDA, Seiji (dir.), *Relevance Theory : Applications and implications*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, « Pragmatics & Beyond New Series », no 37, p. 239-255.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre (1998), « Irony and Relevance: A reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi » dans CARSTON, Robyn; UCHIDA, Seiji (dir.), *Relevance theory : Applications and implications*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, « Pragmatics & Beyond New Series », no 37, p. 283-294.

SPERBER, Dan; Wilson, Deirdre (1978), « Les ironies comme mentions », *Poétique*, no 36, Paris, 399-412.

TOOLAN, Michael (1994), « On Recycling and Irony » dans SELL, Roger D. ; VERDONK, Peter (dir.), *Literature and the New Interdisciplinary: Poetics, Linguistics, History*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 79-92.

VIALA, Alain (1988), « Ouverture vers une pragmatique de la lecture littéraire », in *Cahiers de Littérature du XVI^e siècle*, no 10 (« Lecture et réécriture »), Toulouse, Université Toulouse Le-Mirail, p. 9-14

VIALA, Alain (1987), « L'enjeu en jeu : rhétorique du lecteur et lecture littéraire », *La lecture littéraire, Colloque de Reims*, Paris, Clancier-Guénaud, coll. « Bibliothèque des signes », p. 15-31.

VITOUX, Pierre (1982), « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, no 51, p. 354-368.

OUVRAGES

AGAMBEN, Giorgio (1988), *Idée de la Prose* [traduction de Gérard Massé], Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Détroits ».

AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BAL, Mieke (1977), *Narratologie*, Paris, Klincksieck.

BEHLER, Ernst ([1996] 1997), *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures européennes ».

BOISVERT, Yves (1998) (dir.), *Postmodernité et sciences humaines. Une notion pour comprendre notre temps*, Montréal, Liber.

DION, Robert (1998), *Le Moment critique de la fiction*, Québec, Nuit Blanche.

ECO, Umberto ([1990] 1992), *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.

ECO, Umberto (1979), *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.

FONTANIER (1977 [1830]), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champ linguistique », 505 pages.

GERVAIS, Bertrand (1990), *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours ».

GERVAIS, Bertrand (1993), *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, coll. « Essais critiques ».

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique ».

HAMON, Philippe (1996), *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Recherches littéraires ».

ISER, Wolfgang ([1976] 1985), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles [Munich], Pierre Madraga Éditeur, coll. « Philosophie et langage ».

JAUSS, Hans Robert ([1978] 1987), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel ».

JOUBERT, Lucie (1998), *Le Carquois de velours*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires ».

JOURDE, Pierre (1999), *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, « Les essais ».

JOUE, Vincent (1997), *La Poétique du roman*, Paris, SODES, coll. « Campus ».

LARSSON, Björn (1997), *Le bon sens commun : remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens*, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund » no 57.

MOESCHLER, Jacques; REBOUL, Anne (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.

MOLINO, Jean et Raphaël Lafhail-Molino (2003), *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arlès, Leméac/Actes Sud.

MORIER, Henri (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.

PATERSON, Janet M. (1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, (2^e édition).

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre ([1986] 1989), *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, « Propositions ».

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (1970), *Critique du roman. Essai sur La modification de Michel Butor*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

FICTION

PENNAC, Daniel (2003), *Le Dictateur et le hamac*, Paris, Gallimard.

PIRANDELLO, Luigi ([1921] 1994), *Six Personnages en quête d'auteur* suivi de *La Volupté et l'honneur*, Paris, Gallimard, « Folio ».

ROBBE-GRILLET, Alain ([1957] 1995), *La jalousie*, Paris, Minuit.